

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

ANDRÉ FIORUSSI

**Inundação musical:
a música da poesia modernista hispano-americana**

São Paulo

2012

ANDRÉ FIORUSSI

Inundação musical:
A música da poesia modernista hispano-americana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Doutorado.

Orientador: prof^a. dr^a. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto

São Paulo
2012

André Fiorussi

Inundação musical: a música da poesia modernista hispano-americana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Doutorado.

Data de aprovação: ____/____/____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para Sandra e Milton,
meus pais*

Agradecimentos

A Teresa Cristófani Barreto, minha orientadora no mestrado e neste doutorado, pelo apoio do início ao fim, pelo diálogo estimulante, pelas críticas, sugestões, questionamentos e ensinamentos.

Aos professores que colaboraram para a realização da pesquisa em uma ou mais de suas etapas: Adriana Kanzevolsky, Alcir Pécora, Antonio Dimas, Cilaine Alves Cunha, Deolinda Freire, Ivan Prado Teixeira, João Adolfo Hansen, Jorge León Romero, José Luis Martínez Amaro, Laura Janina Hosiasson, Leopoldo Bernucci, Marcos Siscar, Maria Augusta da Costa Vieira, Margareth dos Santos, René Letona Silvestre, Roberto Echavarren, Wilson Alves Bezerra. Especialmente aos professores Hansen e Siscar, pela atenção generosa e pelas arguições decisivas no exame de qualificação.

Aos funcionários da Secretaria de Pós do DLM, especialmente a Edite Méndez Pi. Aos profissionais que me atenderam em todas as bibliotecas e os arquivos visitados ao longo desta pesquisa: Biblioteca Florestan Fernandes, Biblioteca Mario de Andrade, Biblioteca Nacional do Brasil, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Biblioteca Nacional de Uruguay, Bibliothèque Nationale de France e Biblioteca Nacional de Chile. Agradeço especialmente a Pedro Pablo Zegers, da seção Archivo del Escritor da biblioteca chilena, e a Virginia Friedman, do Departamento de Investigaciones y Archivos Literarios da biblioteca uruguaia, pelo permissão de acesso aos manuscritos de Rubén Darío e Herrera y Reissig e pela paciente atenção de dúvidas e pedidos de informação.

Aos amigos e familiares que contribuíram de diversos modos para a construção desta tese, e que tiveram em comum a bravura de aturar a companhia incômoda de um doutorando monotemático ao longo dos últimos anos: André Marsiglia de O. Santos, Bruno Madeira, Carlos Eduardo Lins da Silva, Diego Alejandro Molina, Eduardo Fiorussi, Eliana de Sá Porto de Simone, Giovanna Gobbi, Helena Meidani, Jade Stipp Senise, Jonas Tatit, José Carlos Araújo do Nascimento, José Carlos Silveiras, Lavinia Silveiras, Luciana Salazar Salgado, Luísa Munhoz, Maria Cecília de Sá Porto, Maria Letícia Coutinho, Mariana Meidani Ripoli, Mario Hosokawa, Milton Fiorussi, Miriam de Sousa Carvalho, Odenildo França Almeida, Sandra Silva Fiorussi, Tiago Madeira. A todos os colegas de pós em espanhol envolvidos na realização das utilíssimas jornadas do programa. À amiga, familiar e colega Helena, um agradecimento especial pela Confraria de Textos e outro pela leitura minuciosa do texto da tese.

A Ana Livia Silveiras Fiorussi, minha filha, pela companhia alegre e maravilhosa.

A Lavinia Silveiras, minha esposa, companheira engenhosa, aguda e sentimental em músicas e poesias; além de interlocutora assídua deste texto.

À Fapesp, pela bolsa de pesquisa.

La transparencia de un pequeño caudal es debida a su limitada profundidad y a la superficie tranquila de sus aguas, que suele ser monótona a fuerza de su mismo nivel, mientras que un piélago debido a la majestuosa inmensidad de su fondo produce la sombría turbulencia de sus masas alborotadas. Si una cosa es hermosa, la otra es sublime.

Julio Herrera y Reissig, “Conceptos de crítica”, 1899

La música era semejante a un océano en cuya agua sutil y de esencia espiritual adquiría fuerzas de inmortalidad y como vibraciones de electricidades eternas. Todo el universo visible y mucho del invisible se manifestaba en sus rítmicas sonoridades, que eran como una perceptible lengua angélica cuyo sentido absoluto no podemos abarcar a causa del peso de nuestra máquina cerebral. La vasta selva, como el aparato de la mecánica celeste, poseía una lengua armoniosa y melodiosa, que los seres demiúrgicos podían por lo menos percibir: Pitágoras y Wagner tenían razón. La música en su inmenso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual, y por eso mismo los griegos comprendían también en su vocablo a la excelsa poesía, a la Creadora.

Rubén Darío, *El oro de Mallorca*, 1913

FIORUSSI, André. *Inundação musical: a música da poesia modernista hispano-americana*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2012. 224p.

RESUMO

A tese investiga possíveis funções históricas da formulação e do uso de categorias poéticas relacionadas à música na poesia modernista hispano-americana, a partir da leitura e análise de poemas selecionados – principalmente de Rubén Darío (1867-1916) e Julio Herrera y Reissig (1875-1910) – e de textos críticos, teóricos, programáticos e narrativos que participam da primeira recepção histórica do modernismo. Divide-se em cinco capítulos que organizam os resultados de cinco frentes de investigação: aspectos da relação entre os poetas modernistas e a arte musical; papel da musicalidade na modernização do idioma poético castelhano; técnicas rítmicas e harmônicas e funções do efeito musical em diversos poemas modernistas; relação entre a música do modernismo e a ascensão oitocentista da música à condição de meta e metáfora da poesia; particularidades do aporte à música na poesia de Herrera y Reissig.

Palavras-chave: Modernismo hispano-americano; Julio Herrera y Reissig; Rubén Darío; Simbolismo; Música e poesia no século XIX

FIORUSSI, André. *Musical Flood: the Music of Hispanic-American Modernist Poetry*. PhD Dissertation – School of Philosophy, Languages and Human Sciences, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 224p.

ABSTRACT

This PhD dissertation investigates the possible historical functions of the formulation and use of poetical categories related to music in the Hispanic-American Modernist poetry, beginning with the reading and analyses of selected poems – mainly those of Rubén Darío (1867-1916) and Julio Herrera y Reissig (1875-1910) – and of critical, theoretical, programmatic and narrative texts that participate in the first historical reception of Modernism. The dissertation is divided into five chapters that organize the results of five domains of investigation: specific aspects of the relation between the Modernist poets and musical art; the role of musicality in the modernization of the Spanish poetic idiom; rhythmical and harmonic techniques and functions of the musical effects in diverse Modernist poems; the relation between the music of Modernism and the rise of music, in the 19th century, to the condition both of goal and metaphor for poetry; the particularities of the recourse to music in the poetry of Herrera y Reissig.

Keywords: Hispanic-American Modernism; Julio Herrera y Reissig; Rubén Darío; Symbolism; Music of poetry in the 19th century

Sumário

Introdução	11
Capítulo I	
Os poetas modernistas e a música	17
1. “Umás décimas impossíveis”	17
2. Darío e o império da música	24
3. Música e legibilidade	30
Capítulo II	
O alambique modernista: a música da língua	40
1. O alambique	40
2. Rubén Darío, <i>Azul...</i> : introduzindo o modernismo	44
3. Imitação dos franceses	54
4. Hispanidade	70
4.1 Rubén Darío e o triunfo do modernismo	73
4.2 <i>El ritmo</i> de Rueda: um remédio contra a anquilose	76
5. Americanismo	85
Capítulo III	
Ritmo e harmonia: a música como efeito	91
1. O que se ouve no poema	91
2. Ritmo e harmonia: problemas e definições	93
3. Poemas de cláusulas rítmicas	97
4. Ritmos vagos, flutuantes, sugestivos: poesia “com pedal”	112
4.1 Diérese silenciada	114
4.2 Pares rítmicos	125
5. Harmonia	128
6. Música interior	136
Capítulo IV	
Imensa inundação:	
A música como meta e metáfora da poesia no século XIX	142
1. Panorama	142
2. Lessing: os “cumes livres do pensamento”	145
3. O verbo de Werther e de Wordsworth	151
4. Schlegel: em busca de uma meta para a poesia	156
5. As duas “Tempestades” de Gonçalves Dias	161
6. Wagner e Schopenhauer	166
7. Wagner preceptista	170

Capítulo V

Tarântula abracadabra: aspectos da música em Herrera y Reissig	183
1. Um soneto “instrumentista”	183
2. Outros aportes à música	185
3. Herrera y Reissig e o modernismo	195
4. “La torre de las esfinges”	200
Referências bibliográficas	217

Introdução

O objetivo desta tese é investigar aspectos da formulação e do uso de categorias poéticas relacionadas à música na poesia dos chamados modernistas hispano-americanos, e foi suscitado pelo desenvolvimento do projeto inicial: pesquisar a categoria poética de *harmonia*, recorrente nos escritos dos poetas modernistas hispano-americanos e sobretudo no nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), autor que estudei em minha dissertação de mestrado (Fiorussi, 2008).

O estudo da questão da música nas poéticas do século XIX é a área abrangente em que se inclui a tese. A hipótese fundamental é que o que se entende por música na poesia no modernismo hispano-americano é fruto de um acúmulo de proposições e metáforas enunciadas nos escritos sobre poesia e linguagem ao longo do século XIX, e que o reconhecimento da funcionalidade desses enunciados depende de uma leitura que proponha organizá-los em seus possíveis sentidos históricos.

Um dos elementos que fundamentaram a valorização dos poetas modernistas foi a musicalidade que se reconheceu em seus versos. Além disso, o símile romântico da linguagem como música figura como uma tópica recorrente em seus escritos, e evidencia as relações que se mantêm com as poéticas do século XIX. O sentido de muitos de seus poemas dá-se a ver em relação com usos contemporâneos da palavra e as múltiplas funções que desempenha em discursos da época. De modo geral, por um lado, a música atende a propósitos estéticos idealistas por sua capacidade sugestiva e por ter sido considerada, no século XIX, como a menos mimética das artes; ao mesmo tempo, a musicalidade concorre para a produção de efeitos associados a um empenho de aperfeiçoamento técnico e ostentação de urbanidade, e tem valor normativo na legibilidade do poema modernista, oferecendo-se desse modo a uma apreciação de tipo mais objetivo.

Aponta-se em geral com o nome de modernismo hispano-americano a um conjunto de publicações e eventos que haveria integrado escritores de diversos países da América Hispânica nas duas últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras do século XX em torno de um projeto de modernização das letras em espanhol, tendo por atividade principal a escrita e discussão de poesia. O mais conhecido poeta modernista é o nicaraguense Rubén Darío (1867-1916). Costuma-se conceder a Darío, pela

publicação de *Azul...* (1888), o papel de fundador do modernismo, ao lado de outros poetas que o antecederam ou acompanharam no tempo, como os cubanos José Martí (1853-1895) e Julián del Casal (1863-1893), os mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) e Salvador Díaz Mirón (1853-1928), o peruano Manuel González Prada (1844-1918) e o colombiano José Asunción Silva (1865-1896). A partir de meados da década de 1890 – principalmente 1896, quando Darío publica *Prosas profanas* e *Los raros* – a centralidade da obra do nicaraguense passa a exercer-se em forma de modelo para a prática poética, incidindo sobretudo na primeira recepção histórica de outros poetas hispano-americanos, como os mexicanos Amado Nervo (1870-1919) e José Juan Tablada (1871-1945), o peruano José Santos Chocano (1875-1934), o argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), o boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) e o uruguaio Julio Herrera y Reissig (1875-1910).

O caráter “modernizador” do movimento foi abordado com diversas perspectivas e, portanto, descrito de modos diversos. Desde as primeiras utilizações do termo *modernismo* na década de 1880 até os mais recentes trabalhos em que ele aparece, observa-se um enorme inchaço em seu interior: empregado inicialmente com o propósito de identificar o que seria um novo estilo literário (com valor positivo ou depreciativo, a partir de diferentes lugares de enunciação), assumiu eventualmente os sentidos de movimento literário, movimento artístico, doutrina estética, período cultural, período socioeconômico, época. Tal inchaço do termo parece corresponder a um crescente interesse científico pelas implicações históricas dos processos internacionais de modernização no que seria a formação das sociedades latino-americanas.

Frequentemente colocada em primeiro plano na descrição da poética modernista, a música tem sido trabalhada, no entanto, dentro de limites muito específicos: positivamente, como elemento de uma reforma métrica ou como artifício poderoso de comoção e beleza; negativamente, como adorno desnecessário e obstáculo à compreensão, como impostação falsificadora de vozes ou sujeição colonial a modismos europeus. Dos pontos de vista estético e estilístico, ela se resolve muitas vezes como importação e adaptação de técnicas do Simbolismo francês, em cumprimento ao preceito com que Paul Verlaine abre seu poema “Art Poétique”: “*De la musique avant toute chose*” (1884: 23). A solução é imperfeita: os adoradores franceses de Verlaine e Mallarmé são contemporâneos dos modernistas hispano-americanos, e a distância geográfica (aliás nem sempre existente, posto que muitos modernistas conseguiram realizar a sonhada peregrinação a Paris e integrar-se aos cenáculos que reuniam os

jovens poetas simbolistas) não é razão suficiente para supor que um poeta que vivesse em Santiago, Buenos Aires ou na cidade do México, saturado de conhecimentos sobre a poesia francesa do século XIX, se sentisse obrigado a esperar a chegada das mais recentes revistas parisienses para só então escrever também os seus versos “musicais”.

No sentido de uma história cultural mais abrangente, com o predomínio dos métodos sociológicos para a interpretação do fenômeno literário no campo dos estudos hispano-americanos, sobretudo desde a década de 1960, a música da poesia modernista, tomada como marca maior de seu estilo, tem sido majoritariamente interpretada como uma resolução artística, positiva ou negativamente artificiosa, de uma crise estrutural suscitada pela modernização das sociedades. Entre outros efeitos, a música já foi vista como um recurso voltado a engendrar uma beleza etérea e alienante, promovendo uma representação politicamente interessada de uma sociedade sem conflitos, e se configurando portanto como mascaramento do que seria a realidade social. Essa abordagem pressupõe uma interpretação reflexológica da literatura como reprodução alterada de uma realidade que lhe é externa. Em versão mais apurada, a harmonia seria fruto de um árduo esforço técnico motivado pelas necessidades prementes da reorganização do trabalho intelectual no processo de modernização, e sua função seria a de conferir distinção aos escritores que, abandonados pelos antigos esquemas de mecenato ou patronato governamental, competiam entre si para profissionalizar-se – em poucas palavras, os mais esforçados e talentosos venceriam “o prêmio de escrever bonito” de que fala Antonio Candido (1989)¹ e seriam automaticamente eleitos como empregáveis na nova instituição literária, em regime de mútua legitimação (Rama, 1985a, 1985b, 1985c; Ramos, 2003).

Um dos problemas dessa forma de abordagem é o confinamento de suas proposições ao âmbito de uma unidade hispano-americana construída pela teoria. Ela supõe frequentemente, por exemplo, uma “dificuldade de acesso à cultura” e uma “tendência à mescla de estilos”, que seriam próprias de “sociedades segmentadas” (Bell, 1976, apud Schulman, 1987), como causas determinantes dos fenômenos observados, menosprezando com esse argumento a existência de fenômenos semelhantes e contemporâneos em Paris, em Londres etc. Valeria investigar se um recluso artista europeu do período não se relacionava com o “mundo da cultura” exatamente pelos

¹ Cf. Candido (1989: 10): “Há validade em Rubén Darío, é claro, assim como em Herrera y Reissig, Bilac e Cruz e Sousa. Mas há também muita joia falsa desmascarada pelo tempo, muito contrabando que lhes dá um ar de concorrentes em prêmio internacional de escrever bonito.”

mesmos meios disponíveis a um latino-americano indisposto a salões, teatros e viagens (ampla minoria entre os modernistas): cartas, revistas, livros, fotografias e reproduções imprecisas de pinturas. Recorde-se que Des Esseintes, o misantrópico personagem de *Às avessas* (1884) de J.K. Huysmans, não podia ouvir música – porque não dispunha de vitrola para ouvi-la na cama, nem de paciência para dividir com outros homens o espaço de uma sala de concerto –, mas, como tampouco concebia viver sem ela, contentava-se em encomendar partituras e “ouvi-las” mentalmente.

Para além do âmbito dos estudos hispano-americanos, o tema das relações entre a poesia e a música no século XIX, em si aparentemente estimulante para muitos, oferece no entanto severas dificuldades, tanto pela exigência de conhecimentos específicos em ambas as artes, como pela presença de uma pressuposição idealista segundo a qual a música, a poesia e a dança seriam, em essência e origem, a manifestação trina de uma coisa única, uma linguagem pura. Lidados dessa perspectiva, os empenhos poéticos em direção a uma profunda aproximação com a música teriam que ser considerados como empenhos de “descoberta” e não de “invenção”.

Na pesquisa de que esta tese resulta, o primeiro passo adotado na conformação de um método foi afastar pressupostos essencialistas ou totalizantes da questão das relações entre música e poesia e procurar, ao contrário, identificar nos textos pesquisados os enunciados mais capazes de revelar a especificidade histórica com que essas relações foram representadas no modernismo hispano-americano. Nesse sentido, o projeto de um *corpus* estabelecido para a pesquisa inicial tinha que contar não apenas com os textos poéticos, mas também com os textos programáticos, críticos, teóricos e narrativos atinentes aos autores e ao conjunto estudados². O *corpus* definitivo consiste nos textos citados ao longo dos capítulos, e resulta de uma seleção cujos critérios serão expostos sempre que necessário.

A leitura cruzada dos textos integrantes do *corpus* inicial facultou uma determinação fundamental para o desenvolvimento do trabalho. Apesar da insistente e quase ubíqua presença do vocabulário musical e de referências à música, são poucas as passagens em que se discute, teoriza ou programa uma relação entre duas artes: muito mais frequentes e relevantes são aquelas que miram a arte musical desde a poética, ou

² A maior parte do material reunido para a pesquisa foi consultada na Biblioteca Nacional de la República Argentina, na Biblioteca Nacional de Uruguay, na Bibliothèque Nationale de France e na Biblioteca Nacional de Chile.

que se valem de referências musicais para armar discursos alegóricos sobre a poesia, e especificamente sobre o que ia sendo tratado como uma *nova* poesia em espanhol.

A partir daí, com base nas leituras, foi possível estabelecer cinco linhas de investigação, que correspondem aos cinco capítulos em que se divide esta tese: aspectos da relação entre os poetas modernistas e a arte musical; o papel atribuído à musicalidade modernista na reconfiguração dos modos de uso do idioma castelhano em poesia; as técnicas e as funções do efeito musical em diversos poemas modernistas; a relação entre a música do modernismo e a ascensão oitocentista da música à condição de meta e metáfora da poesia; os particulares aportes à música na obra de Julio Herrera y Reissig.

O capítulo I procura abrir portas para os demais a partir do relato de casos particulares de relacionamento entre alguns poetas modernistas e a música. Explora a rara incursão de um poeta modernista pela arte musical propriamente dita – o uruguaio Julio Herrera y Reissig, que escreveu duas décimas destinadas a ser a letra de uma canção popular, mas depois as renegou, julgando-as demasiado *modernas* para a finalidade. Expõe também alguns aspectos do tema da música na obra de Rubén Darío – o principal proponente de uma inundação musical na poesia em língua espanhola. Por fim, encaminha definitivamente a discussão da questão musical para dentro do âmbito poético, ao estabelecer a correspondência registrada à época entre a musicalidade da poesia modernista e a introdução de novos padrões de legibilidade poética.

O capítulo II se organiza a partir de textos selecionados que participam da primeira recepção histórica do modernismo hispano-americano, buscando mostrar especificamente o que eles têm a dizer sobre a música da poesia, e como a percebem. A partir dessas leituras, fica claro que a poesia modernista não se pode compreender apenas como importação de procedimentos europeus e principalmente franceses, como “desenvolvimento interno” das possibilidades virtuais da língua espanhola ou como fruto americano gerado na árvore de uma modernização desigual e dos conflitos pós-independência. A imitação dos franceses e as bandeiras da hispanidade e do americanismo confluem na composição da “língua” poética modernista, e, embora predominem umas sobre as outras diferentemente nos vários textos e poetas, estão sempre presentes simultaneamente.

Composto majoritariamente de análises de poemas a partir das categorias relativas à música poética, o capítulo III procura descrever os modos de operação dessas categorias para demonstrar tanto as qualidades específicas do *corpus* poético analisado como a sua eficácia em relação a um propósito mais amplo. A hipótese que orienta as

análises é a de que a exploração do ritmo e da harmonia é o principal fator do efeito de música que se percebe na poesia modernista hispano-americana, e que essas duas categorias, embora distinguíveis na análise, costumam funcionar juntas para produzir a coesão do poema e os efeitos semânticos e afetivos pretendidos, logrando assim minar a resistência dos leitores mais conservadores e instituir um novo conjunto de propriedades poéticas que a tradição passaria a reconhecer como o ingresso das letras castelhanas na modernidade.

Por meio de leituras pontuais, o capítulo IV procura expor e discutir a ascensão da música nos escritos sobre poesia ao longo do século XIX. O recurso à música como uma categoria poética se formula como um enunciado firmemente arraigado no discurso romântico e, em termos mais gerais, na reorganização epistemológica que se realiza ao redor da Revolução Francesa, transcendendo, portanto, o próprio campo poético em múltiplas direções, sobretudo a da filosofia. Não se trata de buscar um “pai da ideia” e observar suas errâncias. Trata-se, sim, de constituir um conjunto de questões relativas às relações entre música e poesia ou, mais amplamente, entre música e linguagem, discurso e escritura a partir do cotejo e da organização de diferentes formulações de poucos enunciados fortes, como os que dizem que, dentre as artes, a música é a menos mimética, ou a mais substancialmente moderna etc. Alguns autores fundamentais no estudo da apropriação da música pelo discurso e da importância dessa operação são os alemães que escreveram sobre o tema desde a segunda metade do século XVIII; Lessing, Schlegel, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, entre outros. De Wagner, especialmente, comentam-se ao final do capítulo alguns preceitos que, embora dirigidos aos libretistas de ópera, guardam uma relação talvez surpreendente de semelhança com algumas das escolhas mais características dos poetas simbolistas franceses.

O capítulo V dedica-se exclusivamente à poesia de Julio Herrera y Reissig, aproveitando-se de sua relação crítica de pertencimento e recusa ao conjunto da música do modernismo hispano-americano para lançar outras considerações sobre os temas trabalhados ao longo da tese.

Capítulo I

Os poetas modernistas e a música

1. Um^{as} décimas impossíveis

Escassas fotografias e testemunhos de familiares e amigos são tudo o que temos para afirmar: o poeta uruguaio Julio Herrera y Reissig (1875-1910) tocava violão, e, segundo alguns dos relatos, com talento e habilidade. Uma abrangente compilação de indícios pode ser consultada na biografia escrita por Aldo Mazzucchelli (2010: 50-3), onde se obtêm as informações de que o poeta fora instruído na execução do repertório popular montevideano e se tornara também capaz de arranjar para violão, “de ouvido”, peças de Chopin e Schumann. Mais do que isso, percebe-se ao longo dos registros uma presença constante da música na vida do poeta. Contudo, parece seguro que as atividades musicais de Herrera y Reissig se limitaram às de ouvinte apaixonado e intérprete amador³.

Há uma exceção interessante. Em 1901, aos 26 anos, o jovem poeta, membro de uma família patricia com alta participação na política uruguaia, teria escrito, a pedido do amigo músico Pedro José Saralegui, os seguintes versos destinados a uma canção:

En pos de blancas quimeras
 Voy sin rumbo y sin reposo,
 Como un loco misterioso
 Del país de las Quimeras.
 Voy en pos de primaveras
 Y de soñados conciertos,
 Y son los mis pasos inciertos
 Los de un extraño suicida
 Que halló en dos brazos abiertos
 Un Crucifijo de Vida!

Mujer hermosa y sagrada
 De semblante alabastrino,
 Soy el pálido Aladino
 De tu lámpara sagrada.
 ¡Ábreme con tu mirada
 La tienda de la Esperanza,
 Que en la negra lontananza
 De tus dos ojos perplejos
 Yo veré lejos, muy lejos...
 Hasta donde Dios no alcanza!

(Herrera y Reissig, 1998: 524)

³ Numa carta de Herrera y Reissig ao violinista Eduardo Fabini encontra-se uma pequena amostra de seus hábitos de ouvinte: “Todas sus sonatas, *trille du diable*, rapsodias húngaras. Conciertos de Brahms, Paganini, Hauser, resuenan en mi oído y me parece estarlas escuchando del gran artista y camarada, en horas risueñas de solaz y de divina distracción [...]” (apud Mazzucchelli, 2010: 290).

Na virada do século, a poesia modernista estava estabelecida como o principal acontecimento das letras hispano-americanas, e Herrera y Reissig, embora já houvesse alcançado notoriedade em Montevideu com artigos políticos e de crítica social e literária, devia sua fama de poeta a um punhado de composições pouco afinadas com a moda continental, publicadas em revistas editadas por amigos ou por ele próprio. Por outro lado, era o momento em que o poeta se dedicava com afinco ao estudo da poesia finissecular francesa, após alguns anos de resistência a essa típica iniciação dos jovens letrados americanos no culto da arte moderna. No início de 1901, alguns de seus novos poemas começavam a exibir as marcas de estilo que, ao longo dos anos subsequentes, inscreveriam seu nome entre os dos maiores poetas do modernismo hispano-americano.

Mas, segundo o poeta, a novidade do estilo era incompatível com as exigências da canção encomendada por Saralegui. Consta que os versos foram de fato enviados ao compositor, mas que Herrera y Reissig, descontente com o resultado, os fez acompanhar da seguinte ressalva:

Querido amigo: Siento en el alma no poder cumplir con mi palabra. He compuesto unas décimas *imposibles*, porque me han resultado absurdas para el estilo de su música. Son unas décimas (nada sencillas) de género moderno.

Yo no podría, aunque quisiera, hacer poesía sencilla, de esa preciosa sencillez poética que reclama el bellissimo estilo suyo. Ruegue a Constancio Vigil que arranque de su lira sentida algunas estrofas dignas de su página. Él, si quiere, puede hacerlo mejor que yo.

Lo saluda aff. Julio Herrera y Reissig. (Herrera y Reissig, 1961: 326)

As décimas devem ter-lhe parecido *impossíveis* por alguns motivos, que veremos mais adiante. Mas, junto com a carta desanimada, registram uma rara incursão de um poeta modernista pela música propriamente dita, e oferecem também elementos para a compreensão do significado e dos modos de funcionamento da musicalidade na poesia modernista – aquela que, como lemos na carta, fez das décimas de Herrera y Reissig uma composição *nada simples*, em *gênero moderno*.

Há que se aproveitar o episódio: a narrativa que envolve essa fugaz parceria recebeu várias versões, e, como quase tudo que se refere à produção de Julio Herrera y Reissig, é difícilíssima de recompor. A mais detalhada das versões foi dada por Aldo Mazzucchelli em *La mejor de las fieras humanas: vida de Julio Herrera y Reissig* (2010: 149-151), talvez porque o biógrafo tenha tomado o cuidado, nesse como noutros casos, de reconhecer como sistemático um entrave fundamental ao exame dos passos do grande poeta uruguaio: “*Herrera y Reissig [...] tuvo la sólida costumbre de edificar su personaje público editando fechas y contenidos de su pasado para acomodarlos a sus*

conveniencias” (2010: 69). Vale lembrar também, para desobrigar um pouco o poeta, que a história de suas publicações é das mais tortuosas da moderna poesia hispano-americana, sobretudo porque é majoritariamente póstuma – e porque o copioso material deixado para os muitos editores que têm se ocupado de sua obra, incluindo páginas dispersas em inúmeras revistas, poucas publicações em livro e uma vasta coleção de manuscritos, é, em uma palavra, como pude comprovar ao longo desta pesquisa, um caos. A tal ponto que toda investigação a respeito precisa assumir, voluntária ou involuntariamente, alguma porção de crítica textual.

Herrera nunca incluiu essas duas estrofes em seus planos de publicação, mas temos acesso a elas por várias vias. A edição crítica da coleção Archivos (1998), coordenada por Ángeles Estévez, informa que teriam sido dadas a público somente em 1954, por iniciativa do próprio músico e destinatário Pedro J. Saralegui (conhecido pelo apelido de Perico, donde o título dedicatório “Para mi querido Perico”), que as divulgou na revista *Mundo uruguayo*⁴; e que a primeira publicação em um livro do poeta foi feita na edição Aguilar (1961), aos cuidados de Roberto Bula Piriz, o qual, no entanto, sem tantos cuidados nesse caso, inverteu a ordem das estrofes. Nessa edição, lê-se em nota que o editor obteve diretamente das mãos de Saralegui os manuscritos autógrafos da letra e da música; os quais, porém, já teriam sido publicados em fac-símile, segundo a edição Archivos, na revista *El Plata* em 1960⁵, pelo crítico Juan Carlos Sábat Pebet.

Segundo Bula Piriz, os versos de Herrera y Reissig respondiam a um pedido de Saralegui, que queria uma letra para musicar, e que de fato logo o fez. Já a versão de Ángeles Estévez difere um pouco:

En *La Revista*, año I, t. I, n. 5, Montevideo, 20 de octubre de 1899, p. 160, su director Julio Herrera y Reissig en la sección “Notas de redacción”, acusaba recibo de una “nueva y hermosa página musical [... de] Pedro José Saralegui”. Pasado poco más de un año, Saralegui fue el destinatario de las décimas, aunque Herrera le pidió que le encargara letras a Constancio Vigil, ya que la poesía de éste era “sencilla”. (Estévez in Herrera y Reissig, 1998: 534, n. 25)

Por fim, a versão de Mazzucchelli acrescenta detalhes significativos. Primeiro, que a segunda estrofe foi de fato aproveitada como letra para a canção de Saralegui, e saiu publicada, com pauta musical, na revista *La Alborada* em 1901⁶, sem o nome de Herrera y Reissig. Segundo, e mais importante, que a música foi composta antes dos versos, e que o gênero da composição – um gênero chamado *estilo*, gênero tradicional

⁴ Montevideo, 21 de octubre de 1954. Cf. Herrera y Reissig, 1998, p. 534, n. 25.

⁵ Montevideo, 17 y 18 de marzo de 1960. Cf. Herrera y Reissig, *ibidem*.

⁶ Montevideo, año 5, n. 158, 24 mar. 1901, 1.

da *payada gaucha* do Rio da Prata – determinava o uso de uma forma estrófica chamada décima espinela, até então nunca praticada por Herrera y Reissig, mas que ele usaria, poucos anos depois, para compor o seu poema mais ambicioso e conhecido, “La torre de las esfinges”.

A décima espinela deve seu nome ao poeta espanhol Vicente Espinel (1550-1624), que a empregou em *Diversas rimas*, de 1591; no século XIX, tornou-se uma estrofe frequente em variados gêneros populares americanos de poesia e canção. Compõe-se tradicionalmente de dez octossílabos com rimas em posições predefinidas. As décimas de Herrera y Reissig devem ter-lhe parecido *impossíveis* porque, primeiro, introduziam uma novidade formal na espinela: a rima ultratoante do versos 1º e 4º, isto é, a repetição da mesma palavra inteira na posição da rima⁷. Segundo porque o léxico e as imagens escolhidas transferiam ao discurso do *payador* uma carga excessiva de urbanidade: a voz lírica das décimas devia fingir pertencer a um *gaucho*, ainda que escrita por um homem culto da cidade; mas, em Herrera y Reissig, ela não apenas denuncia seu distanciamento do ambiente rural como exagera seu caráter cosmopolita – diz-se “um pálido Aladim” “do país das quimeras”, cheio de *ennui*, sonhos orientais e dúvidas ocidentais. Terceiro porque se afastava em vários aspectos da *preciosa sencillez poética* exigida pelo gênero *gauchesco*⁸.

Observe-se o vocabulário técnico empregado na carta: Herrera y Reissig monta uma incompatibilidade entre o *género moderno* de suas décimas e a *poesía sencilla, de preciosa sencillez poética* que seria adequada ao *bellísimo estilo* da música de Saralegui. Chama atenção, é claro, a oposição entre *moderno* e *sencillo*, que, para dizê-lo em forma breve, deve repousar em última análise numa oposição entre a sofisticação urbana e a rudeza do campo. E por que um talentoso poeta *moderno* se diz incapaz de produzir poesia *sencillo*? Não se deveria esperar de um hábil manejador das palavras a capacidade de servir a desígnios mais variados? O polígrafo Rubén Darío, de quem tampouco se pode dizer que tenha escrito alguma vez esse tipo de poesia *sencillo*,

⁷ Alguns críticos, incluindo Mazzucchelli (2010), rastream essa novidade nos poemas “Guitarrilha” e “Serenata”, incluídos em *Val de Lyrrios* (1900), do brasileiro B. Lopes. Sem desprezar essa interessante possibilidade, seria preciso observar, no entanto, que a repetição da mesma palavra ao final dos versos 1 e 4 aparece de modo ocasional e irregular em diversas composições mais remotas, e que o fato de que ela se mostre como regra no poema de Herrera y Reissig não é suficiente para garantir que seu modelo deva necessariamente tê-la tomado também como regra.

⁸ Cf. Rama (1977b: IX-XI): “Una cosa es el gaucho y otra la llamada literatura gauchesca [...]. Los autores de literatura gauchesca no fueron, en la inmensa mayoría de los casos, gauchos, sino hombres de ciudad con niveles educativos muy variados aunque nunca confundibles con los prototípicos de los gauchos de las pampas”.

gabava-se no entanto de sua versatilidade, e cultivou, de fato, a variedade como uma marca pessoal. Quando busca adjetivar o estilo *sencillo*, dizendo-o *de preciosa sencillez poética*, Herrera y Reissig destaca a artificiosidade que o estilo requer; descobre talvez, ao tentar escrever as décimas, que não dispõe das habilidades necessárias à consecução do efeito de simplicidade adequado à canção de Saralegui.

Mas algo mais interessante é que as palavras “gênero” e “estilo”, de longa história no campo da poética, parecem aqui operar com valores invertidos em relação ao seu uso mais frequente. Descontando-se a confusão proporcionada pelo nome do gênero musical em que Saralegui compôs sua música – um gênero chamado *estilo* –, seria talvez de se esperar que o missivista identificasse no *gênero* da composição musical a exigência de um *estilo sencillo*. O gênero seria o paradigma tradicional em que ela se inscreve, um gênero sólido da canção popular do pampa; e o estilo seria o *sencillo*, o mais apto, segundo a tradição do próprio gênero, a se harmonizar com aquela música. Mas a carta diz o contrário.

Essa possível inversão dos termos determina o sentido do moderno na carta de Herrera y Reissig. Se o moderno é um gênero, e não um estilo, ele não pode se desempenhar sob qualquer outro gênero: será um paradigma em si mesmo, demandará formas próprias, apenas compatíveis com uma tradição própria, tradição esta formada por um rol mais ou menos fixo de autores e obras reconhecidos como autoridades. (Uma lista abreviada, funcional para o caso de Herrera y Reissig, poderia incluir Hugo, Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Samain, Martí, Darío, Lugones; além de Wagner, Debussy, Rodin, Nietzsche e tantos outros. Mas Herrera y Reissig é o rei das listas, como veremos mais adiante...) Talvez se explique nesse sentido a hesitação inicial do poeta uruguaio diante do pedido de Saralegui, que teria ouvido dele as seguintes palavras, segundo um relato reproduzido por Mazzucchelli: “*Yo no puedo escribir las décimas para su estilo, porque no me permiten el vuelo; tengo que encerrarme en el canon de la décima*” (apud Mazzucchelli, 2010: 149). A música já composta se instituía, pela forma, dentro de um gênero, e demandava uma letra compatível com o paradigma desse gênero – o “cânone da décima”, isto é, no caso, o elenco de composições e autores consagrados na produção de letras para *payadas*, *poesía gauchesca*. Não encontrando nesse cânone nada que pudesse identificar à sua escritura em “gênero moderno”, o poeta recua da possível parceria com o músico, e, de acordo com os registros de que dispomos, nunca voltará a tentar algo semelhante. Por outro lado, essa pretendida abdicação corresponde ao momento em que passa a dedicar-

se exclusiva e febrilmente à produção de sua poesia *moderna*; a partir daí, Herrera y Reissig escreverá, ao longo da primeira década do século XX, os versos mais desconcertantes da produção hispano-americana de seu tempo, aos quais voltarei no último capítulo desta tese.

Em que medida a poesia modernista hispano-americana, da qual tantas vezes se tem destacado uma portentosa musicalidade como característica central, dependeu de um contato real com a música para inventar sua própria música poética? O poeta peruano Manuel González Prada (1844-1918), em um dos epigramas que compõem o livro *Grafitos* (1911), escreveu:

¡Al diablo divas y tenores!
 Tan poco músico nací
 Que el do de pecho y el rebuzno
 Lo mismo valen para mí. (González Prada, 1937: 112)

A confissão de inaptidão musical pode ser lida como audácia e até provocação ao discurso modernista. Mandar cantores ao diabo era mandar muitos poetas ao diabo. Porém, a equiparação cômica de um elevado “dó” (dó de peito) a um rebaixado “ré” (“*re-buzno*”, rebusno, zurro, relincho de burro ou jumento) não deixa dúvidas: não se trata de um ataque, mas antes de uma bem-humorada exposição de falha própria. Ao compilar os epigramas do poeta para uma edição de 1937, seu filho, Alfredo González-Prada, escreve uma longa nota explicativa em que, para diminuir a falha do pai, distingue “ouvido musical” e “ouvido métrico”, procurando mostrar que a presença do segundo compensa, num poeta, a falta do primeiro:

Este grafito – con máscara de boutade – oculta bajo el disfraz de su humorismo una confesión verídica y sincera. Si González Prada poseía un oído métrico de agudísimo refinamiento, carecía, en cambio, y *en lo absoluto*, de oído musical. Tal deficiencia puede parecer una singularidad insólita, pues ritmo musical y ritmo poético se encuentran tan confundidos en la comprensión empírica que vulgarmente suele descontarse la aptitud poética en quien posee dotes para la Música y presuponerse la inclinación musical en quien muestra talento para la Poesía. Sin embargo, nada más erróneo: se puede poseer excelente oído métrico y no *sentir* el ritmo musical, como se puede tener fino oído musical y ser incapaz de *sentir* el ritmo poético.

Entre los poetas privados de oído musical, clásicos son los casos de Victor Hugo, de Byron, de Goethe, a quien se acusa de haber definido la Música como “el menos desagradable de los ruidos”. Y clásica también es la sordera musical de Charles Lamb [...], que ha dejado en *A chapter on ears*⁹ un análisis certero de las particularidades de su caso.

⁹ No mesmo texto de Lamb encontra-se esta irônica descrição dos esforços empreendidos pelo autor ao tentar ouvir música instrumental: “Those insufferable concertos, and pieces of music, as they are called, do plague and embitter my apprehension. –Words are something; but to be exposed to an endless battery of mere sounds; to be long a dying, to lie stretched upon a rack of roses; to keep up languor by unintermitted effort; to pile honey upon sugar, and sugar upon honey, to an interminable tedious

El caso González Prada presenta similitud con el caso Lamb: incapacidad orgánica de percibir el ritmo musical. Si el primero fué insensible a la más simple de las melodías, el segundo llegó a decir: “...I could never be made to understand (yet have I taken some pains) what a note in music is... *Organically* I am incapable of a tune”. Y, sin embargo, prosa y verso del ensayista inglés y del escritor peruano ostentan excepcionales calidades de ritmo. Señaladamente la prosa, de armonía, nitidez, [...]. (Alfredo González-Prada, in González Prada, 1937: 21)

Ao operar com essa distinção, o intrépido advogado promove uma inversão de ênfase: se, pela falta de ouvido musical, o poeta se encontra em situação de desvantagem técnica perante um Rubén Darío ou um Verlaine, ainda pode no entanto ser comparado a Goethe, Byron, Victor Hugo e Charles Lamb. Está, como se vê, muito bem acompanhado! E, em verdade, não precisava o filho ter-se empenhado tanto na defesa do poeta, que, neste outro epigrama, com o mesmo humor e a mesma leveza do anterior, havia usado argumento semelhante para compensar a inaptidão musical:

Es buen cantor el autor
De esta hermosa cavatina;
Es cantor, pero cantor
De la Capilla Sixtina. (González Prada, 1937: 115)

Aproveitando a onda fusionista e a voga onipresente da metáfora musical, pela qual “músico” e “cantor” já se haviam tornado sinônimos de “artista”, González Prada argumenta que, por seu talento de pintar com versos, merece ao menos ser considerado tão bom cantor como... Michelângelo, o “cantor” da Capela Sistina.

À parte o exagero voluntarioso dos argumentos que o filho Alfredo usa em sua nota explicativa – na qual não intercede, ao contrário do que ocorre nos epigramas do pai, nenhum atenuante humorístico –, pode-se aproveitar a distinção entre o ouvido musical e o ouvido poético ou métrico para indagar mais uma vez: que música é essa que atravessa os escritos dos modernistas hispano-americanos? Paul Valéry escreveu que “qualquer história literária do século XIX que não fale de música é uma história vã; pior que incompleta, inexata; pior que inexata, ininteligível” (1999: 119). Devo acrescentar que qualquer estudo sobre a música da poesia modernista hispano-americana é vão, inexato e ininteligível se não fala de Rubén Darío.

sweetness; to fill up sound with feeling, an strain ideas to keep pace with it; to gaze on empty frames, and be forced to make the pictures for yourself; to read a book, all stops, and be obliged to supply the verbal matter; to invent extempore tragedies to answer to the vague gestures of an inexplicable rambling mime – these are faint shadows of what I have undergone from a series of the ablest-executed pieces of this empty *instrumental music*” (Lamb, 1942: 47).

2. Darío e o império da música

He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo.

Rubén Darío, “Dilucidaciones”, 1907¹⁰

O interesse gerado pelo tema da música da poesia modernista hispano-americana se deve em grande medida ao impacto da obra de Darío, que desde o início da década de 1890 vinha sendo apontado como a principal figura do movimento. Muitos de seus versos mais apreciados à época chamavam atenção pela “musicalidade”, ora particularizada num ou noutro aspecto como “*música del verbo*” – ritmo, harmonia, eufonia, aliterações e assonâncias, rimas, ecos e paronomásias etc. –, ora tratada como efeito inexplicável, isto é, como impressão resultante da leitura, mas de origem difícil de rastrear, e menos concernente ao ouvido do que ao intelecto – “*música de las ideas*”. Em ambos os casos, entendia-se a música de sua poesia como um fenômeno propriamente poético, o qual, se era capaz de disparar emoções semelhantes às suscitadas pela audição de uma canção, sonata ou sinfonia, equiparava-se nesse sentido não às próprias composições musicais, mas a outros poemas de outros autores capazes de produzir a mesma impressão. É nesse sentido que, no poema “Invernal” de *Azul...*, Darío já se gabava de “*la música triunfante de mis rimas*” (1888: 122), referindo-se provavelmente a seu êxito em embutir nos versos um conjunto de disposições capazes de converter a declamação poética numa experiência entoativa que se aproximava à do canto, afastando a poesia do discurso ordinário e dotando-a de um poderoso efeito encantatório.

Ao mesmo tempo, porém, Darío abusa do vocabulário musical em seus escritos, nos quais a palavra “música” é frequentemente empregada tanto em sua acepção comum como para referir coisas nem sempre restritas à arte propriamente musical, como criação, criatividade, beleza, ordem, arte, poesia. Outros termos normalmente ligados ao campo semântico da música também recebem essa amplificação de sentido, como melodia, ritmo, cadência, pentagrama; e, por fim, termos que ligaríamos a outros grupos de sentido, como número e ideia, assumem um sentido “musical” no contexto da frase.

Um apanhado geral dessa visão de Darío sobre a música já se encontra num trecho de um conto alegórico de *Azul...* (1888), intitulado “El velo de la reina Mab”. A

¹⁰ *El canto errante*. Darío, 1968: 697.

fábula pode ser resumida assim: a rainha das fadas visita uma casa em que quatro artistas (um escultor, um pintor, um músico e um poeta) estão reunidos para se queixar dos dons que lhes couberam na divisão geral de destinos humanos; após ouvir os lamentos, a fada encobre os homens com o véu azul dos sonhos, cujos poderes mágicos incutem-lhes a esperança, a alegria e a vaidade, afastando a tristeza que os dominava e garantindo o cumprimento dos seus desígnios artísticos. A alegoria se refere à decadência do status da arte no mundo do mercado, em que se reservava aos mais puros artistas um “futuro de miséria e fome”, como diz um deles. O trecho que mais interessa transcrever aqui é o discurso queixoso do músico:

Perdida mi alma en la gran ilusión de mis sinfonías, temo todas las decepciones. Yo escucho todas las armonías, desde la lira de Terpandro hasta las fantasías orquestales de Wagner. Mis ideales brillan en medio de mis audacias de inspirado. Yo tengo la percepción del filósofo que oyó la música de los astros. Todos los ruidos pueden aprisionarse, todos los ecos son susceptibles de combinaciones. Todo cabe en la línea de mis escalas cromáticas.

La luz vibrante es himno, y la melodía de la selva halla un eco en mi corazón. Desde el ruido de la tempestad hasta el canto del pájaro, todo se confunde y enlaza en la infinita cadencia. Entre tanto, no diviso sino la muchedumbre que befa y la celda del manicomio. (Darío, 1888: 33-34)

O músico de Darío diz escutar todas as harmonias de seus antecessores, desde o citarista grego Terpandro, lendário inventor da escala diatônica, até o mais recente transformador da arte musical, Richard Wagner, entre cujas inovações se reconhecia a ampliação das possibilidades de uso das escalas ditas cromáticas. Além disso, diz ter a percepção do filósofo que ouviu a música dos astros. Refere-se aí a Pitágoras, a quem se atribui a ideia da “música das esferas”, segundo a qual o movimento dos corpos celestes produz uma música universal que regula a harmonia de todas as coisas; e, indiretamente, refere-se também a Platão, que escreveu as mais conhecidas exposições dessa ideia no diálogo *Timeu* e no livro X da *República*. É sobretudo essa visão da música como meio de transcendência e como manifestação de uma ordem ideal das coisas do mundo, revigorada no idealismo filosófico do século XIX, que sustenta a amplificação dos sentidos da terminologia musical no discurso de Darío.

O nome de Pitágoras é citado com frequência na obra de Darío. Num soneto de *Prosas profanas* (1901), o poeta oferece, usando a terminologia pitagórica, uma preleção de princípios românticos aos jovens poetas:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
Bajo su ley, así como tus versos;
Eres un universo de universos
Y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
 Hará brotar en ti mundos diversos,
 Y al resonar tus números dispersos
 Pitagoriza en tus constelaciones.

Escucha la retórica divina
 Del pájaro del aire y la nocturna
 Irradiación geométrica adivina;

Mata la indiferencia taciturna
 Y engarza perla y perla cristalina
 En donde la verdad vuelca su urna.

(Darío, 1901: 151-152)

Ao encontrar uma proporção que liga a ideia da interação musical dos corpos celestes à do processo criativo dos verdadeiros poetas, o conselho de Darío torna poeticamente compatíveis o discurso romântico do gênio criador e a doutrina pitagórica da harmonia das esferas. Um Pitágoras romântico pode parecer um absurdo historiográfico – mas não devemos nos esquecer de que o século XIX já havia logrado interpretar como românticos Shakespeare, Cervantes, Longino e Safo. A alquimia verbal de Darío não reconhece limites temporais; percebe-se, pelo contrário, que a capacidade de “harmonizar” coisas distantes no tempo é um dos principais desafios de sua escritura. No poema “La cartuja”, por exemplo, Darío encena o monólogo de um eu lírico que se estremece de sentimentos religiosos diante da visão de um convento, e que em dado momento enuncia o desejo de ser como um Pitágoras cristão:

Sentir la unción de la divina mano,
 ver florecer de eterna luz mi anhelo,
 y oír como un Pitágoras cristiano
 la música teológica del cielo.

(Darío, 1968: 826-7)

Outro poema em que uma certa ideia de Pitágoras se funde com outra é o que começa com a seguinte estrofe:

En las constelaciones Pitágoras leía,
 Yo en las constelaciones pitagóricas leo;
 Pero se han confundido dentro del alma mía
 El alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.

(Darío, 1968: 1035)

Nos três exemplos dados, as menções a Pitágoras têm um sentido comum: Pitágoras é aquele que porta o dom de compreender as coisas mais elevadas (adivinhar “a noturna irradiação geométrica”, ouvir a música celeste, ler constelações). Neste último, a “confusão” das almas de Pitágoras e Orfeu dentro da alma do poeta não deve ser lida, obviamente, como um imodesto autorretrato, mas como composição de uma figura ideal do poeta como demiurgo.

Nesses exemplos, Darío não se refere à música “sonora” quando fala de Pitágoras, mesmo nos casos em que predomina o vocabulário musical. Simultaneamente, em alguns textos em prosa, o autor insiste numa enigmática associação entre Pitágoras e Wagner. Numa crônica em que relata suas impressões sobre a estreia de *A Valquíria* de Wagner em Madri, por exemplo, Darío comemora haver na capital espanhola muitos admiradores da música wagneriana, aos quais ele chama “*los adoradores del santo culto que renueva a Pitágoras*” (1926: 44). E, em *Los raros*, termina seu elogio do drama *Belkiss*, do português Eugénio de Castro, com o seguinte juízo:

Una sucesión de escenas fastuosas se desarrolla al eco de una wagneriana orquestación verbal. Puede asegurarse sin temor a equivocación, que los primeros “músicos”, en el sentido pitagórico y en el sentido wagneriano, del arte de la palabra, son hoy Gabriel D’Annunzio y Eugenio de Castro. (Darío, 1905: 249-50)

Em seu estudo pioneiro sobre a música na obra de Rubén Darío, *Rubén Darío “bajo el divino imperio de la música”* (1954), a hispanista alemã Erika Lorenz põe em relevo o uso que o poeta faz de diversas ideias associadas a Pitágoras e a Wagner na composição de seu ideal musical para a poesia, e considera que essa escolha acaba privilegiando uma visão filosófica da música em detrimento de uma relação que poderia ter sido mais direta com a arte musical. Para ela, o vasto vocabulário musical empregado pelo poeta nicaraguense assume exclusivamente valores simbólicos e alegóricos. Isto é, Darío – o celebrado “*gran sinfónico del verbo*” (Lorenz, in Mejía Sánchez, 1968), “*gran jerarca del culto a la diosa Armonía*” (Navarro Tomás, 1975: 469) que “*es músico, y músico wagneriano*” (Sierra, in Mejía Sánchez, 1968: 139), “*hecho de ritmos y armonías*” (Vargas Vila, 1921: 86), autor de tantos textos chamados “*canto*”, “*canCIÓN*”, “*balada*”, “*sinfonía*”, “*sonatina*”; e que se representa a si mesmo como músico no romance inacabado *El oro de Mallorca* – pouco teria aproveitado em sua arte a arte da música, apesar de tantas vezes mencionar nomes de instrumentos, compositores, gêneros e formas musicais.

É muito provável que Darío não soubesse tocar nenhum instrumento nem ler partituras, a não ser que tenha sido excessivamente modesto quando se referiu a esse assunto. Pode-se afirmar, por outro lado, que foi um ouvinte assíduo, como se depreende de algumas crônicas que escreveu sobre concertos a que diz ter assistido. Erika Lorenz não deve ter tido acesso a uma boa parte dessas crônicas, pois elas nem sempre estiveram disponíveis em livro, e só mais recentemente é que, por efeito de uma

grande revalorização do gênero, têm sido compiladas e reproduzidas em maior número. Algumas delas mostram um autor suficientemente informado, no mínimo, para opinar sobre o repertório recente da música erudita¹¹. Um trabalho que se dedicasse aos novos *corpora* poderia dirimir as dúvidas já levantadas (por Lorenz e por outros) a respeito dos conhecimentos musicais do poeta nicaraguense.

Mas uma investigação desse tipo não interferiria no estudo de Erika Lorenz, cujo objetivo é estabelecer o significado e o papel da “música” no que seria o pensamento de Darío sobre a poesia, e as razões que o teriam levado a atribuir à música uma qualidade transcendente. “*Investigar esas razones*”, afirma Lorenz, abriria uma “*vía introductoria hacia la comprensión de ese poetizar ‘bajo el divino imperio de la música’, [...] y permitirá tal vez determinar algún rasgo fundamental de la poesía en sí*” (1960: 7), referindo-se aí, salvo engano, à poesia de Darío e não a uma kantiana “poesia-em-si”.

O caminho proposto por sua argumentação vai, portanto, do que seria a concepção dariana de música à aplicação desse conceito na “poesia em si”. Alguns exemplos da autora mostram por que ela despreza a possibilidade de seguir o caminho contrário, isto é, buscar na própria “música” dos poemas justificativas plausíveis para a eleição da música como metáfora privilegiada em seus escritos sobre a poesia. Ela argumenta, inicialmente, que os nomes de compositores aparecem sempre com alguma conotação externa à música que produziam. Assim, o nome de Chopin serviria para evocar a sua biografia sofrida, não a melancolia de seus “Nocturnos”; e o de Beethoven, apenas em listas de grandes artistas, ao lado de Dante, Michelangelo e outros. Noutro exemplo, Darío afirma sobre o poema “Era un aire suave...”, de *Prosas profanas*: “*Escribí como escuchando los violines del rey. Poseyeron mi sensibilidad Rameau y Lulli*” (1948: 76); e Lorenz entende que a menção aos dois compositores – o francês Jean-Philippe Rameau (1682-1764) e o florentino Giovanni Battista Lulli (1632-1687), que viveu quase toda a vida na França, a serviço de Luís XIV – nada mais significa além de uma alusão à atmosfera galante do rococó, sem maiores envolvimento com características particulares de suas obras (Lorenz, 1960: 14-16). Por fim, para não ficar

¹¹ Um exemplo é o seguinte fragmento de sua crônica “Flores”, em que Darío comenta uma montagem da ópera *I puritani*, de Bellini, a que assistiu na cidade italiana: “Gloria a la música antigua, a la melodiosa ópera romántica, a los maestros que nos deleitan sin fatigarnos mucho el cerebro con el ‘vapor del arte’. Las músicas nuevas y sabias son para la cabeza; las que encantaron a nuestros abuelos son para el corazón. Feliz quien puede todavía gustar de esos goces de antaño, y salir del teatro con la imaginación fresca, el alma alada, como respirando un recién cortado bouquet de ilusiones, y, como en el encanto de pasados recuerdos, o en la esperanza de amor aún, tarareando una romanza que aún no han alcanzado a ajar los callejeros organillos” (Darío, 1904: 184).

só com os nomes de compositores, a autora afirma também que os poemas de Darío que levam nomes de formas musicais (como “Sinfonía en gris mayor” e “Sonatina”) não reproduzem de modo algum essas formas, mas apenas se valem delas como índices de distintos âmbitos de legibilidade; e que os nomes de instrumentos musicais que aparecem em vários de seus poemas se referem quase sempre a um gênero ou estilo poético – “clarín” para o heroico, “flauta” para o pastoril, “violino” para o madrigal, “viejo clavicordio” para o rococó etc. Em suma, Lorenz compreende que “*no se trata de una esencial relación con la música. Para Darío, todo compositor – y con él la música – se convierte en símbolo de algo extramusical*” (1960: 18).

As avaliações sobre os exemplos escolhidos são certeiras. Mas, quanto à conclusão, caberia perguntar qual vantagem teria o poeta ao decidir usar nomes de compositores para referir-se a coisas estritamente musicais em seus poemas; e, ainda, se há enfim algo que não se converta em símbolo na poesia de Darío e de seus pares. Ao desprezar quase todo o arsenal musical mobilizado por Darío e ater-se apenas à formulação de um “conceito de música” que derivaria de sua compreensão peculiar das ideias de Pitágoras e Wagner, Lorenz chega à conclusão de que a música significa a possibilidade idealista de que a arte “vença o espaço e o tempo”, e por isso termina imputando à poesia de Darío um atributo que já havia sido identificado muitas vezes pelos primeiros detratores históricos da poesia modernista hispano-americana (e dos parnasianos, decadentes e simbolistas franceses), o evasãoismo: “*El presente, odiado y temido, es superado por medio de la presencia de lo material en lo sonido bello*” (Lorenz, 1960: 42). Visão essa que poderia encontrar respaldo em afirmações do próprio Darío, ao bradar, por exemplo, no prefácio de *Prosas profanas*: “*Qué quereis! Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer*” (1901: 48) – desde que afirmações como essa fossem tomadas como meras e sinceras opiniões, e não como ficção firmemente arraigada em um discurso programático de alcance mais vasto, que é como tudo indica que devem ser lidas.

Lorenz não desvaloriza a evasão como um defeito – pelo contrário, quer descobrir aí um grande feito do poeta nicaraguense, que, com seus versos sonoros, teria sido capaz de erguer uma torre de marfim para se proteger de um mundo mau, e de expressar, com rara qualidade, os sofrimentos de uma alma em tempos de crise. Ainda assim, parece insatisfatória sua interpretação no que tange ao funcionamento da música na poesia. A conclusão de seu estudo implica, em última análise, uma redução dos poemas mais “musicais” do fim do século XIX na Europa e na América a canções de

ninar suficientemente sofisticadas para acalmar as almas atormentadas de alguns dos adultos mais cultos do mundo ocidental, “superando o espaço e o tempo”, ou cobrindo-as, segundo o conto de Darío, com o véu azul da rainha Mab. Mais uma vez, fragmentos de um discurso ficcional são tomados como preceitos para a confecção da “poesia em si”, quando deveriam ser integrados ao próprio *corpus* poético e submetido aos mesmos instrumentos de análise que se escolham para examiná-lo.

A valorização da poesia modernista de Darío ao longo do século XX é uma das demonstrações de que os efeitos de um “*poetizar bajo el divino imperio de la música*” foram mais do que terapêuticos. E a leitura dos poemas modernistas e de sua primeira recepção evidencia sua relação intensa com os discursos e as instituições de seu próprio tempo, contrariando em muitos aspectos a interpretação evasionista. Nesses textos, é possível compreender que a música e o vasto emprego alegórico do vocabulário musical ajudaram a promover uma série de mudanças tidas então como necessárias na poesia em espanhol, mudanças essas cuja incidência foi percebida, em primeiro lugar, na própria legibilidade dos novos poemas.

3. Música e legibilidade

Y por modernismo se entiende... todo lo que no se entiende.

Manuel Machado, “El modernismo y la ropa vieja”, 1901¹²

A novidade do modernismo como “movimento” não se encontrava apenas na introdução de novas técnicas e formas ou no resgate e adaptação de coisas velhas, mas também, e talvez principalmente, na revolução dos hábitos de leitura e dos critérios de apreciação da poesia – revolução que o romantismo levava a cabo ao longo do século XIX em diversas nações, mas que não se havia consumado completamente nos meios cultos de língua espanhola, em que imperavam muitas vezes critérios avaliativos típicos do século XVIII, como clareza, correção e adequação.

Em 1896, Rubén Darío foi à cidade argentina de Córdoba, onde nascera o poeta Leopoldo Lugones, para participar de um evento de apoio ao novo movimento poético, que na ocasião foi chamado de *simbolismo*. Escreveu para leitura pública um elogio em

¹² 2000: 244.

versos ao frade franciscano argentino Mamerto Esquiú (1826-1883), que havia sido bispo da cidade, e cuja fama se devia sobretudo ao papel que desempenhara como orador no contexto da guerra civil argentina, cerca de 30 anos antes do evento. O desafio central do poema consistia em fazer convergir no presente da enunciação duas exaltações simultâneas e dificilmente compatíveis: a do falecido bispo local, como signo de tradição, voltada ao passado; e a da nova poesia, voltada ao futuro. No fim do século XIX, é preciso muito cálculo para promover de só uma vez o elogio de um beato e o triunfo da nova poesia.

Entre os presentes, muitos aprovaram com entusiasmo o poema; outros identificaram nele o signo terrível da decadência poética, da corrupção do idioma e dos costumes. Segundo o relato de um dos apoiadores, os versos soaram como “grego em castelhano”: “música como outra não se havia ouvido [...] por nossa região Austral”¹³. Além de sugerir que ninguém entendeu nada, esse juízo se apoia em elementos da versificação, da sintaxe, do vocabulário etc. O poema começa com a seguinte estrofe:

Un báculo que era como un tallo de lirios,
Una vida en cilicios de adorables martirios,
Un blanco horror de Belcebú,
Un salterio celeste de vírgenes y santos,
Un cáliz de virtudes y una copa de cantos,
Tal era Fray Mamerto Esquiú. (Darío, 1907b: 51)

A reação dos conservadores foi intensa, e não se pode deixar de dizer que acabaria contribuindo para a solidificação do discurso dos novos poetas. Um verso em especial centralizou a discussão: aquele em que o falecido bispo de Córdoba era qualificado como “*un blanco horror de Belzebú*”. No dia seguinte ao evento, o intelectual cordobês Antonio Rodríguez del Busto renunciou a seu posto na sociedade ateneísta local sob a seguinte alegação:

Yo quiero salir del manicomio donde se llama BLANCO al horror; donde, según Quevedo, se llama al arroyo crepúsculo de dulce; donde, según Stéphane Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer; es decir, que se puede decir *hoy abrió una mujer en mi rosa*; donde, por último, cada letra tiene un color, según René Ghil. (Apud Capdevila, 1946: 122, grifos do autor)¹⁴

Seria preciso reconhecer que devemos a esse ouvinte insatisfeito uma perspicaz identificação entre o simbolismo do fim do XIX e a agudeza do XVII, coisa ainda pouco

¹³ Capdevila, p. 119.

¹⁴ O trecho citado integrava a carta-renúncia de Antonio Rodríguez del Busto a Cornelio Moyano Gacitúa, presidente do “Ateneo” de Córdoba, com data de 16 out. 1896. A carta está transcrita integralmente em A. Capdevila, *Rubén Darío: un bardo rey*, 1946, p. 122.

estudada. Mas não foi por isso que escolhi citá-lo neste momento. O que interessa observar aí é que a reação do acadêmico cordobês ilustra bem um dos modos predominantes de apreciação poética no fim do século XIX em espanhol: um modo que se pode chamar arbitral, apoiado em critérios objetivos de julgamento e classificação dos usos da língua e da tradição das letras castelhanas, e também na autoridade conferida por academias, liceus e ateneus.

Em *La poesía de Rubén Darío* (1948), Pedro Salinas aborda um caso semelhante, relativo a um verso de um “Nocturno” em que Darío fala de um coração que está “triste de fiestas”: “*Estas palabras admirables despertaron, allá por los años de 1905, fiera indignación en los académicos y afines. Se veía en ellas irreconciliable contradicción, antinomia irreparable, y se llegó a calificarlas por el senado de las letras de disparate*” (Salinas, 2005: 141).

Essas polêmicas ajudam a entender por que se encontram frequentemente nos escritos dos modernistas apelos diretos a um novo tipo de leitor, que seja capaz de apreciar os novos poemas. Julio Herrera y Reissig, em texto teórico que chamou de “Psicología literaria”, declara, por exemplo: “*El gran arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión, el que necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre*” (1978: 349-50).

Aparentemente, o acadêmico de Córdoba que se revoltou contra o elogio de Darío ao frade Esquiú era um homem que não era um clavicórdio. O elemento que despertou sua ira foi um epíteto que ele julgou impróprio, “*blanco horror de Belzebú*”: as palavras “horror” e “Belzebú” teriam carga negativa, e não poderiam combinar-se com “branco”, adjetivo de valor positivo. Entende-se, é claro, o motivo da escolha de Darío: se um horror “mau” é negro, um horror “bom” (sentir horror diante do diabo é uma reação “boa”) tem que ser branco. Devemos supor que o acadêmico de Córdoba fosse capaz dessa simples dedução. Resta concluir, pois, que seu descontentamento se refira à fórmula extravagante do resultado: a expressão “*blanco horror*”, ainda que se justifique logicamente, ter-lhe-ia parecido um abominável paradoxo; e o paradoxo era, para ele, um signo infalível da linguagem decadente, que devia ser combatida como uma epidemia. Quando a sociedade ateneísta de Córdoba se mostra contaminada, é hora de apresentar a renúncia, sair do “manicômio”.

Se no exemplo escolhido a reação se baseou na percepção do paradoxo, em muitos outros, como veremos, o elemento disparador de reações semelhantes dependia

mais diretamente da “música” dos versos. Não que a exaltação de um poeta por suas qualidades “musicais” fosse estranha à tradição castelhana: Garcilaso, Quevedo, o “primeiro Góngora” e muitos outros poetas dos séculos XVI e XVII foram frequentemente apontados como os autores dos versos mais harmoniosos. Mas, na poesia espanhola dos *siglos de oro*, como nas poéticas das cortes absolutistas europeias, pode-se dizer que a musicalidade das palavras esteve subordinada ao decoro representativo e respondia às exigências dos gêneros poéticos, concorrendo com outros elementos para desempenhá-los.

Mais recentemente, havia na Espanha as rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), valorizadas justamente porque sua clareza e seu lirismo dotavam-nas de uma sonoridade capaz de produzir a ilusão da canção:

Volverán las oscuras golondrinas
 en tu balcón sus nidos a colgar,
 y otra vez con el ala a sus cristales
 jugando llamarán.
 Pero aquellas que el vuelo refrenaban
 tu hermosura y mi dicha a contemplar,
 aquellas que aprendieron nuestros nombres...
 ¡ésas... no volverán! [...]

(Bécquer, 2001: 166)

Essa mesma estrutura sintática – amparada na oposição “*Volverán unas*” / “*pero ésas no volverán*” – se repete em cada um dos três pares de estrofes do poema, caracterizando-o assim como uma fala ordenada, um arrazoado alegórico em que as frases se conectam com clareza. O aspecto musical da poesia de Bécquer, como em outros românticos espanhóis e hispano-americanos, se mostra em geral nesse desenho melódico com que o verso revela as qualidades latentes das palavras; um equilíbrio cuidadoso entre o tema, a sintaxe, o vocabulário e a sonoridade (metro, ritmo, sutis aliterações etc.) responde, em nome da clareza, pela dignidade da elocução. Essas características também apareceriam em poemas modernistas de Darío, Gutiérrez Nájera, Casal, Jaimes Freyre e outros. Mas, no modernismo, o alcance da “música” se expande; conta com quebras frequentes da contiguidade sintático-semântica e passa, muitas vezes, a figurar como elemento dominante de ordenação do discurso. No soneto “Siempre...” de Jaimes Freyre, por exemplo, pode-se observar como a reminiscência de Bécquer se filtra numa sintaxe que vai aliviando o peso da progressão discursiva em favor de uma crescente intensificação de efeitos reverberativos:

Peregrina paloma imaginaria
 Que enardecas los últimos amores;

Alma de luz, de música y de flores
Peregrina paloma imaginaria.

Vuela sobre la roca solitaria
Que baña el mar glacial de los dolores;
Haya, a tu paso, un haz de resplandores,
Sobre la adusta roca solitaria...

Vuela sobre la roca solitaria,
Peregrina paloma, ala de nieve,
Como divina hostia, ala tan leve,

Como un copo de nieve; ala divina
Copo de nieve, lirio, hostia, neblina,
Peregrina paloma imaginaria...

(Jaimes Freyre, 1957: 9)

Já no primeiro quarteto, a progressão sintática e temática é quebrada pela repetição de “*peregrina paloma imaginaria*”. Nos tercetos, há apenas um verbo (*vuela*); o mais são símiles e imagens sugestivas que se acumulam, se repetem em justaposição e, por efeito de assonâncias e aliterações, chegam a confundir-se uns com os outros – no primeiro terceto, por exemplo, as expressões “*ala de nieve*” e “*ala tan leve*” são intercambiáveis, poderiam mudar de lugar uma com a outra sem que se alterassem a rima e a métrica, e quase sem prejuízo ao sentido. O jogo paronomástico com “*las alas de la paloma*” ecoa célebres versos aliterativos de Darío – “*que desdenes rudos lanza bajo el ala, / bajo el ala aleve del leve abanico*” (1968: 550), e o par “*leve/nieve*” reaparece intensificado nesta estrofe do “Canto de los meses” de Herrera y Reissig:

Junio, el Rey más blanco, blanco néctar bebe;
Bebe blanca nieve; nieva blanca harina;
Toma blancas hostias; llueve leve nieve;
Canta las nevadas de la fe divina [...] (Herrera y Reissig, 1998: 313, grifo meu)

Nesse poema, que pertence a *Las pascuas del tiempo*, o relevo dado à sonoridade é tamanho que se abeira a um registro paródico do modernismo. O crítico uruguaio Lauxar¹⁵ foi um dos que condenaram os excessos desse livro de Herrera y Reissig, dizendo que é impossível não ver nele, “*mezclados a la influencia de Rubén Darío, algunos elementos ajenos a ella [...]. El orden y en general los principios de razón jamás alcanzaron sobre él, poder alguno*” (in Herrera y Reissig, 1998: 1207). A justificativa é escrita em termos de uso da língua:

En *Las pascuas del tiempo* las expresiones son pobres y prosaicas. Lejos de haber en ellas maestría en el uso del lenguaje, son a pesar de los vocablos y particularmente de los nombres raros, una prueba segura de que el poeta lo conocía poco y no lograba dominarlo. Ya en ellas busca cierta riqueza en el exotismo de las palabras: la más fácil,

¹⁵ Pseudônimo de Osvaldo Crispo Acosta (1884-1962).

la de los nombres. [...] No nos encontramos, pues, con un artista que domine señorialmente la lengua y quiera transformarla a su gusto; ella ha sido para Julio Herrera y Reissig un material rebelde más fácil de romper que de amoldar. (Lauxar, in Herrera y Reissig, 1998: 1209)

Na poesia de Herrera y Reissig, segundo Lauxar, a busca da música – a que o crítico se refere como “*tendencia harmonista*” ou “*instrumentista*” dos franceses da época – teria retorcido excessivamente a língua, teria passado dos limites. De fato, pode-se perceber em outros textos críticos de Lauxar¹⁶ que a clareza era para ele uma categoria fundamental. Sobre o soneto “Siesta” de Herrera y Reissig, que pinta uma tarde pacífica do campo, Lauxar escreve que “*Todo está hecho de cosas claras y sencillas; pero esas cosas claras y sencillas no están relacionadas y compuestas como convenía mejor, con sencillez y claridad*” (in Herrera y Reissig, 1998: 1212).

Outro detrator de Herrera y Reissig foi mais longe. Para o espanhol Zeda¹⁷, a poesia do uruguaio simplesmente não podia ser levada a sério:

[...] Pero todo esto son tortas y pan pintado en comparación a lo que escribe un don Julio Herrera, del Uruguay.

Es la divina hora azul
En que cruza el meteoro,
Como metáfora de oro
En un gran cerebro azul.
Una encantada Stambul
Surge de tu guardapelo,
Y llevan su desconuelo
Hacia vagos ostracismos
Floridos sonambulismos
Y adioses de terciopelo.

No es posible reunir en diez versos más desatinadas incongruencias. Recuerda la anterior décima las disparatadas que fueron de moda a mediados del siglo pasado.

Estaban tomando té
Un domingo por la tarde
Herodes y Calomarde
En el arca de Noé.
Por allí pasó Josué
Que iba del brazo de Numa
Y dijo arrojando espuma
Y manejando una tranca
Ven conmigo Moteruma
A estudiar a Salamanca. (Zeda, apud Mazzucchelli, 2010: 382-3)

Zeda rebaixa as décimas de Julio Herrera y Reissig a *anfiguris*, um gênero burlesco de poesia ininteligível, de uso abundante no século XIX¹⁸. Ataques como esse

¹⁶ Refiro-me especialmente a textos sobre Darío e Rodó (Lauxar, 1945).

¹⁷ Pseudônimo do crítico Francisco Fernández de Villegas (1856-1916).

¹⁸ Cf. Péricles E. S. Ramos, “Anfiguri”, in Menezes, 1978: 751-2.

foram muito frequentes. Contra Darío, os autores das mais conhecidas censuras foram Paul Groussac e Leopoldo Alas, dito *Clarín*. Esta última foi objeto de uma longa resposta do chileno Eduardo de la Barra, o estudo *El endecasílabo dactílico – crítica de una crítica del crítico Clarín* (1895). Clarín havia censurado o metro adotado por Rubén Darío no poema “Pórtico” (1894), que seria imperfeito e inadequado ao idioma castelhano. Embora mais proficuamente legível no gênero invectivo do que no didático, o estudo de Barra registra dados preciosos a respeito da interpretação acadêmica da poesia modernista. A pretexto de defender Darío e rebaixar o crítico Clarín, Barra empenha toda sua erudição numa quixotesca tentativa de legitimar a produção contemporânea argumentando que ela se acomoda perfeitamente à tradição: “*Con el apoyo de autoridades irrecusables, nos concretaremos a hacer ver que este verso es un verso castellano y que siempre lo ha sido*” (1895: 12). Barra consegue menosprezar, com isso, os dois polos da polêmica: os críticos conservadores (por ignorarem a tradição que dizem defender) e os poetas inovadores (por se crerem inovadores quando não passam de talentosos reprodutores). Já ao final de 50 longas páginas de demonstrações da absoluta validade castiça do verso empregado por Darío, Barra se anima finalmente a lançar algum juízo crítico:

Tiene el Pórtico, sin duda, algunas coplas hermosas y de ritmo irreprochable [...], pero a veces le hacen falta la regla y el compás de arte. No todas sus estrofas son primorosas; y lo peor es que no siempre tienen la gracia de la señora de la Vallière para ocultar que claudican [...]. En cuanto al conjunto de la composición del tan nombrado Pórtico, hecho famoso por una geniada de Clarín, siento tener que confesar ingénuamente que no lo entiendo, probablemente por indeficiencia mía. [...] Pero aquí me detengo, que no es mi objeto por ahora tratar del decadentismo de Darío, ni de su influencia mórbida y contagiosa en la nueva y novelera jeneración americana [...] (Barra, 1895: 51)

Não por acaso, Barra foi um dos primeiros e mais ativos correspondentes americanos da poderosa Real Academia Española, desempenhando com galhardia seu papel de guardião do tesouro da língua nas suas ex-colônias, como veremos no próximo capítulo. Não surpreende, pois, que o próprio Darío, supostamente defendido pelo estudo, tenha permanecido calado a respeito e se afastado de Barra, o qual assinara anos antes o prefácio da primeira edição de *Azul...* (1888) – suprimido por Darío a partir da terceira. O texto de Barra sobre *El endecasílabo dactílico* pode ser lido, enfim, como um compêndio da incompreensão dos letrados conservadores (europeus ou americanos) em direção à poesia modernista, e, talvez pela particular antipatia que despertou em seu tempo e deve seguir despertando no nosso, tem sido ocultado nos estudos do modernismo – algo que não convém seguir fazendo, pois é possível aprender muito com

a franqueza de um leitor enfim tão qualificado como esse. Semelhantes juízos desajuizados encontram-se também nos ataques de Paul Groussac, então diretor da Biblioteca Nacional Argentina, que, em texto contra Darío, incluiu por exemplo esta depreciação de Mallarmé, tomando sua obra como modelo principal de uma literatura “degenerada”: “*El apocalíptico Mallarmé ha necesitado tornarse incomprendible, para dejar de ser abiertamente mediocre: su esoterismo verbal es el ciego secreto de un arca vacía*” (Groussac, 1916: 154).

Clarín e Groussac eram críticos muito respeitados, inclusive pelo próprio Darío, o que o motivou a escrever respostas cordatas. Mas muitos outros detratores divulgavam ataques e paródias nos jornais. Em sua defesa, no prefácio às *Prosas profanas*, Darío recorreu a um personagem que havia sido criado na França justamente para ridicularizar os inimigos das novas poéticas:

[...] *la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Rémy de Gourmont con el nombre de Celui-qui-ne-comprend-pas. Celui-qui-ne-comprend-pas es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquoère.* (Darío, 1901: 47)

A figura é lembrada e melhor apresentada anos depois por Pedro Salinas, em *La poesía de Rubén Darío*:

De los personajes míticos inventados por el siglo XIX como peleles, que encarnan en su carne de trapo la vulgaridad mesocrática, Monsieur Prudhomme, Homais, Bouvard et Pécuchet, etc., escoge Darío el bautizado por Rémy de Gourmont como *Celui-qui-ne-comprend-pas*. Es el índice de la carencia de altura mental del continente americano cuando Darío empieza a escribir. (Salinas, 2005: 228)

Reporto-me agora a um texto que, por não trazer nome de autor, poderia ser atribuído com justiça a *Celui-qui-ne-comprend-pas*. Transcrito a partir de sua publicação original no dia 07 de março de 1896, na página literária do jornal argentino *La Nación*, o texto documenta uma interessante reação contemporânea ao impacto causado pela chegada de um dos grandes poetas do modernismo hispano-americano, o cordobês Leopoldo Lugones, à capital Buenos Aires. Não é, como se verá, uma peça de crítica literária digna de uma antologia do gênero no século XIX; não comporta argumentos ajuizados de um enunciador engajado nas práticas contemporâneas suas, nem chega a ter o mérito de apresentar um ponto de vista individual tão excêntrico a ponto de figurar entre as peças imortais de uma história universal da infâmia. Sobretudo, não parece fazer avançar muito na compreensão da poesia a que se dedica,

visto declarar-se francamente incapaz de comprendê-la. Tendo ocupado, no entanto, o lugar físico que ocupou – a página 3 de *La Nación*, dedicada tradicionalmente à divulgação dos assuntos literários, e tão responsável pela formação do cenáculo modernista portenho nos anos em que lá trabalhou Rubén Darío (1893-1899) –, a notícia irreverente da estreia de Lugones no *Ateneo* da capital argentina pode dar uma ideia bastante vívida a respeito da incerteza que pairava sobre os rumos da nova poesia hispano-americana no próprio ambiente que nos acostumamos a considerar um dos mais solícitos às suas reivindicações.

En el Ateneo – presentación de un poeta

Desde hace varios días traía preocupada a nuestro reducido mundo literario, la presencia en Buenos Aires de un joven poeta cordobés. Leopoldo Lugones, haciendo los unos tan entusiastas elogios de sus versos como acerbos críticas los otros, según la afición o aversión que profesaran a la moderna poética francesa, de que es el iniciador en las letras castellanas.

Para el jueves estaba anunciada la presentación del poeta en el Ateneo, donde debía dar lectura a una de sus composiciones, y el público que acudió a oírle fue numeroso.

Subió a la tribuna, captándole la general simpatía y su aspecto de adolescente, pues sólo cuenta 22 años, y con dicción exacta pero modesta dijo la poesía anunciada.

Su “Profesión de fe”, es una sucesión no interrumpida de metáforas coloridas, sonoras, retumbantes, que van desfilando como las cuentas de un collar sin que sea del todo fácil distinguir el hilo que las une. ¡Pero el verso suena tan bien! ¡Su música acaricia tanto al oído! La melodía, que impresiona un momento con algunos compases altamente majestuosos, como las sinfonías wagnerianas tiene de pronto arrebatos que recuerdan una marcha triunfal y arranques de cólera y lánguidos suspiros de amores terrenales y divinos: se diría que vibraran en el aire una buena parte de las pasiones humanas. Pero eso es la música. La letra ¿qué decía? Responderemos con una anécdota: La escena pasaba en París, se daba aquella noche *Guillermo Tell*, y una embajada china acompañaba en el palco imperial a Napoleón III. La inmortal avertura provocó la admiración de siempre. Aplaudió el emperador, aplaudió el público y aplaudieron nos chinos. ¿Y qué tal les parece esto? preguntó el emperador a sus invitados – suponemos que por intermedio de un intérprete. ¡Oh! Muy curioso, respondieron los chinos. Y preguntaron a su vez. ¿Pero para qué sirve todo eso? ¿Qué quieren decir con ese ruido?

Nosotros queremos decir con esto que hemos admirado la belleza de la forma de la poesía del Sr. Lugones; pero que en cuanto a entender su concepto nos declaramos chinos.

El joven poeta fue muy aplaudido, se le pidió que dijera otras composiciones, a lo que accedió, volviendo a repetirse al final de todas las demostraciones anteriores.

En suma, más lucido estreno no le han tenido nuestros más celebrados hombres de letras y bien puede esperarse mucho de quien así se inicia. Que los felices augurios se cumplan son nuestros mejores deseos. (*La Nación*, 7 marzo 1896: 3.)

Destaca-se nessa nota despreziosa a atenção quase obrigada que o autor anônimo dedica a exaltar as qualidades “musicais” do poema declamado, num elogio tão bem provido de chavões à moda do tempo que se faz suspeitar uma prática já bastante consolidada de apreciação da poesia contemporânea – um código instituído. O efeito musical do poema declamado por Lugones dependia, provavelmente, de um

conjunto de disposições capazes de fazer a plateia senti-lo. Essas disposições são o assunto dos dois próximos capítulos.

Capítulo II

O alambique modernista: a música da língua

Inútil resultaría la emancipación política, si en la forma nos limitáramos al exagerado purismo de Madrid, si en el fondo nos sometiéramos al Syllabus de Roma. Despojándonos de la tendencia que nos induce a preferir el follaje de las palabras al fruto de las ideas, y el repiqueteo del consonante a la música del ritmo, pensemos con la independencia germánica y expresémonos en prosa como la prosa francesa o en verso como el verso inglés. A otros pueblos y otras épocas, otros gobiernos, otras religiones, otras literaturas.

Manuel González Prada, “Conferencia en el Ateneo de Lima”, 1885¹⁹

1. O alambique

Em um dos primeiros textos críticos escritos sobre o livro *Azul...* (1888), de Rubén Darío, o espanhol Juan Valera lança, ainda em 1888, um juízo que será muitas vezes repetido ao longo da história da recepção do modernismo hispano-americano: o de que a novidade do estilo dos contos e poemas que compunham o volume residia na assimilação e na transformação de elementos extraídos das mais diversas “tendências literárias” do século XIX, sobretudo francesas. Com base nessa descrição, Valera propõe uma curiosa imagem para o trabalho poético do jovem nicaraguense:

Lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Proudhomme, Daudet, Zola, Barbey d’Aurevilly, Catulle Mendes, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia. (Valera, 1888, in Darío, 1905a²⁰: X-XI)

Valera identifica na escritura dos contos e poemas de *Azul...* uma prodigiosa assimilação de variados autores franceses do século XIX; e, ao observar essa substância

¹⁹ In González Prada, 1976: 18.

²⁰ Transcrevo os fragmentos de Valera a partir da 3ª. edição de *Azul...*, de Darío, em que o texto aparece como prólogo. Originalmente, o mesmo texto havia sido publicado na coluna “Cartas americanas” do jornal madrileno *El Imparcial* em 22 out. 1888.

resultante da destilação de vários ingredientes, julga que ela tem algo de todas as “escolas literárias” do século XIX, mas não segue propriamente nenhuma.

O texto de Valera repetia em grande medida o que escrevera o chileno Eduardo de la Barra (1839-1900) no prólogo à primeira edição de *Azul...* (Valparaíso, 1888). Quando quer oferecer ao leitor um grupo de escritores afins ao jovem Darío, Barra começa mais taxativo do que Valera: “*Rubén Darío es de la escuela de Víctor Hugo*” (in Darío, 1888a: VII); porém, logo em seguida expande o conjunto, dizendo que Darío lembra às vezes escritores bem diferentes de Hugo (que para ele representa “*el relámpago y el trueno*”), entre os quais alguns autores de idílios bastante populares à época²¹. “*Son en verdad*”, explica Barra, “*estilos y temperamentos mui diversos, mas nuestro autor de todos ellos tiene rasgos, y no es ninguno de ellos. Ahí precisamente está su originalidad*” (p. VIII). O autor do prólogo, que adota um curioso “*vosotras*” (femenino e plural) para tratar o destinatário textual, quer aclarar o aparente paradoxo com uma alegoria, e então escreve que “*aquellos ingenios diversos, aquellos estilos, todos aquellos colores y armonías, se aúnan y funden en la paleta del escritor centroamericano, y producen una nota nueva, una tinta suya, un rayo genial y distintivo que es el sello del poeta*” (idem). Isso já bastaria para ficar demonstrada a semelhança de julgamento que se estabelece entre o prólogo de Barra e a crítica de Valera, publicada no ano seguinte.

Mas Barra ainda insiste no valor comunicativo da alegoria e propõe mais uma: “*De aquellos diferentes metales que hierven juntos en la hornalla de su cerebro, y en que él ha arrojado su propio corazón, al fin se ha formado el bronce de sus azules*” (idem). Eis aí nessa imagem da forja, como se vê, uma versão análoga à do alambique para especular sobre o que teria acontecido no cérebro do poeta, cuja “*originalidad incontestable*” estaria no fato de que “*todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo*” (idem). Uma terceira versão seria a da “lira policorde”, formulada por Justo Sierra no prefácio a uma reunião de crônicas de Darío: “*y sois de todas partes, como solemos ser los americanos, por la facilidad con que repercute en vuestra lira policorde la música de toda la lira humana y la convertís en música vuestra...*” (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 144).

²¹ Barra cita nessa passagem o italiano D’Amicis, pelo “aticismo” e “riqueza ornamental”; o francês Daudet, pelas descrições da boemia; o francês Saint-Pierre, autor de *Paul et Virginie*, e o colombiano Isaacs, autor do romance *María* (in Darío, 1888a: VII).

Na primeira recepção do modernismo, “parecer” é uma palavra chave: na apreciação dos escritos dos novos, iam-se diluindo os critérios do “pertencimento” e da “filiação” a um conjunto (fosse uma “escola literária” ou uma “literatura nacional”) em favor de critérios de semelhança (esse texto se parece com outros, faz lembrar outros etc.). Leia-se, por exemplo, o seguinte parágrafo em que o crítico colombiano Baldomero Sanín Cano esboça a personalidade literária de seu conterrâneo Guillermo Valencia:

Parece parnasiano porque en la forma y en el contenido estos poetas dejaron huella perdurable y su ejemplo es un valor adquirido de que no podrá el hombre desprenderse. Tiene lamentos románticos su hechura, porque el romanticismo no fue moda pasajera, sino una renovación de tan hondo alcance y tan significativa extensión, que produjo en el espíritu humano transformaciones perdurables como las religiones y las filosofías. Tomó Valencia de los impresionistas cuanto en esa doctrina vale en el sentido de aproximación a la naturaleza y de ensayo de representación inmediata de las apariencias. De los simbolistas captó la verdad trascendente, la enseñanza de que la palabra es un símbolo y de que el lenguaje nació, ha crecido y se desenvuelve porque el hombre tiene la capacidad divina de transformar las apariencias en símbolos. Toda su poesía es espíritu y, como él mismo lo ha dicho comentando el aforismo de Nietzsche, escribe con sangre porque la sangre es la mejor expresión del espíritu. (Sanín Cano, apud Henríquez Ureña, 1954: 320)

Na leitura de Sanín Cano, o poeta Valencia parece parnasiano, tem lampejos românticos, tomou algo dos impressionistas, captou algo dos simbolistas; mas, cozidos esses ingredientes no alambique, aparece uma poesia com unidade, com uma marca pessoal: toda ela “é espírito” porque foi escrita “com sangue”, segundo o aforismo de Nietzsche. O espírito aí toma o lugar da “rara quintessência” identificada por Juan Valera no *Azul...* de Darío, no sentido de que é a substância pura resultante da destilação da mistura no alambique.

Celebrando talvez o mesmo tipo de “espírito”, o poeta peruano José Santos Chocano (1875-1934) escreveu esta frase, que usaria como epígrafe para um volume de reunião de suas próprias obras poéticas: “*En mi arte caben todas las escuelas, como en un rayo de sol todos los colores*” (1905: 3). Já em meados do século XX, em sua *Breve historia del modernismo*, Max Henríquez Ureña tomaria por estabelecida a visão do modernismo como um alambique de escolas e estilos:

En el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía. (Henríquez Ureña, 1954: 12)

Junto com muitos outros que os seguiriam, os juízos inaugurais de Barra e Valera abrem uma lacuna na lista das categorias classificatórias para as letras castelhanas de seu tempo; paulatinamente, essa lacuna seria preenchida com o nome de modernismo. Passariam a chamar-se modernistas todos os autores de escritos em espanhol que se parecessem em algum grau com textos resultantes de práticas estrangeiras renovadoras ou revolucionárias do século XIX, sem se deixar guiar inteiramente por uma ou outra delas. Consequentemente, nota-se também a representação do modernismo como um movimento de libertação, análogo aos que se haviam registrado em alemão, inglês, francês, italiano e português ao longo do século.

Novamente recorro à narrativa sintética de Max Henríquez Ureña:

En la segunda mitad del siglo XIX se abrieron paso en las naciones de la Europa occidental diversas tendencias renovadoras o revolucionarias, tanto en literatura como en arte, y cada uno de los movimientos que se promovieron con tal motivo en distintos países tuvo su nombre propio: simbolismo, prerrafaelismo, impresionismo etcétera. [...] El vocablo *modernismo* fue empleado para señalar, desde temprano, el movimiento de renovación literaria en la América española. (Henríquez Ureña, 1954: 11)

Sabemos que, ao longo do século XX, a proposição dessas semelhanças foi feita de diversos modos e com diversas pressuposições. Mas é possível identificar uma recorrência forte no método adotado pelos leitores do fim do século XIX: a valoração dos novos escritos pelo abalo que podiam causar na tradição das letras castelhanas, abalo este que era medido pelos modos de uso do idioma espanhol, e que, com o tempo, viria a ser exaltado como uma libertação da poesia e da literatura em relação às instituições políticas que a regulavam e, finalmente, como a invenção de uma nova música da língua.

Este capítulo pretende expor algumas das principais questões que orientaram a primeira recepção de alguns poetas modernistas, explorando especialmente as metáforas musicais envolvidas nas discussões sobre a composição do “alambique”. Em todas as seções, procuro mostrar como a música da poesia desempenha um papel crucial nas discussões, e como o caráter novo que se atribuiu aos textos dos modernistas dependeu da identificação de uma nova música da língua. Primeiro, será abordada com mais detalhes a trajetória inicial de *Azul...*, de Darío. O fato de que livro seja tomado frequentemente como marco inicial do modernismo hispano-americano nas periodizações literárias não é o principal motivo dessa escolha, mas sim a rica recepção que ele teve, na qual se delineiam os contornos principais de todos os temas que serão

tratados neste capítulo. Depois, as seções seguintes abordarão os temas da imitação dos franceses, da hispanidade e do americanismo.

2. Rubén Darío, *Azul*: introduzindo o modernismo

[...] o artista realmente digno desse nome [...] fica muito surpreso quando lhe informam que o azul é moral e o escarlate é indecente. É mais ou menos como se se dissesse: a batata é virtuosa e o meimendo é criminoso.

Théophile Gautier, 1868²²

À força de leituras sucessivas, o nome de Rubén Darío passou a designar um evento fundamental das letras hispano-americanas, e não raro se confunde, como alguns críticos têm observado, com o do próprio movimento artístico que tem em *Azul...* (1888) seu livro-símbolo, o modernismo.

O livro seria editado três vezes durante a vida do autor: a primeira em Valparaíso, em 1888 – com tiragem reduzida e hoje dificilmente encontrável²³; a segunda na Guatemala, em 1890, com acréscimos importantes; e a terceira, que serviria de base para quase todas as reedições posteriores, em Buenos Aires, 1905. Trazia alguns poemas ao final; mas compunha-se majoritariamente de contos, e por eles é que foi mais apreciado. Tornar-se-ia um livro-símbolo da juventude cosmopolita e sonhadora que começava a proliferar nas crescentes cidades latino-americanas; e até um acessório da moda, um signo do dândi, um índice do *decadentismo* que acometia pacatos filhos de famílias burguesas e que os fazia voltar dos estudos na Europa com cabeleiras vermelhas, joias extravagantes, gestos e paixões incompreensíveis e uma fala muito estranha²⁴. Língua e moral, de mãos dadas com a literatura, eram temas prementes da sociedade.

Os modernistas, escreveu Octavio Paz, “*no querían ser franceses: querían ser modernos*”:

[...] Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería

²² Transcrito a partir de: Théophile Gautier. *Baudelaire*. Tr. M. Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

²³ Um dos exemplares conhecidos encontra-se na Biblioteca Nacional de Chile, que recentemente disponibilizou um fac-símile em seu *site* (www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0010577.pdf, acesso em 15 set. 2012).

²⁴ Sobre a recepção do “decadentismo” na América hispânica, cf. o abrangente artigo de J. Olivares (1980).

decir que fue una fuga de la actualidad local – que era, a sus ojos, un anacronismo – en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres. (Paz, 1965: 19)

As palavras de Paz resumem bem a vasta coleção de escritos modernistas sobre o cosmopolitismo. Mas seria preciso acrescentar que, segundo relatos da época, o “papai” e a “mamãe” não pensavam assim. Papai era a sonhada carreira na burocracia estatal, na *ciudad letrada* que Ángel Rama²⁵ descreveu; mamãe era *la madre patria* Espanha, que, ciosa de seus filhos emancipados, elegeu entre intelectuais americanos alguns membros correspondentes de sua Real Academia da língua, cobrando-lhes a fiscalização do uso do idioma nas ex-colônias. Eduardo de la Barra tornou-se membro correspondente em 1886; daí sua autoridade para julgar o uso que Darío faz da língua: censurou a sintaxe afrancesada, mas justificou o todo por amoldar o elemento estrangeiro à “*rica lengua de Castilla*” (p. XVII). No balanço final, resultava autorizada a língua do jovem autor.

Depois, em suas “Cartas americanas” (textos sobre a nova literatura americana que ele publicava regularmente no jornal *El Imparcial*, de Madri), Juan Valera, o primeiro crítico espanhol de *Azul...*, identifica a inclinação parisiense de Darío como uma patologia que batiza de *galicismo mental*. Por fim, absolve o poeta, julgando que, não tendo nascido na *madre patria* Espanha e não podendo encontrar em sua terra natal uma literatura “própria”, leva o mérito de ter assimilado profundamente o que podia. Mas um outro problema passa a ocupar o professor Valera. O livro deleita, mas não instrui. “*Si se me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería yo sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación*” (in Darío, 1905a: XII). A solução seria diversificar os elementos do alambique:

yo aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que en usted hay, se combinasen la inglesa, la alemana, la italiana, y ¿por qué no la española también? [...] Con la superior riqueza y con la mayor variedad de elementos, saldría de su cerebro de usted algo menos exclusivo y con más altos, puros y serenos ideales; algo más *azul* que el azul de su libro de usted. (Valera, in Darío, 1905a: XXX)

As polêmicas em torno a *Azul...* começam por seu título. Era já um galicismo: para o bom entendedor, significava o poético *azur* dos franceses, e não o comum *bleu* –

²⁵ Cf. Rama, 1985c.

foi a primeira observação de Juan Valera, por exemplo. Mas, ao mesmo tempo, referia também o nome francês dos contos de fadas, *contes bleus*, gênero predominante entre os contos do volume. Darío, que sempre participou das polêmicas com admirável inteligência, escreveria anos depois, em 1912:

¿Por qué ese título *Azul...*? No conocía aún la frase huguesa *l'Art c'est l'azur* [...]. Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el *coeruleum*, que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro. Y Ovidio había cantado: "*Respice Vindicibus pacatum viribus orbem / que latam Nereus coeruleus ambit humum*" [...]. (Darío, 1948: 72)

Era enfim uma provocação, como faria tantas vezes em sua carreira; uma armadilha para os críticos – sobretudo os conservadores que, nas páginas literárias dos jornais, se arvoravam em guardiões da sabedoria e ceifavam furiosamente qualquer sinal de floração nova em literatura.

A grande ousadia de *Azul...* encontrava-se no estilo, na arte da escrita, cuja novidade é dificilmente mensurável hoje: pois muito do que provocou escândalo na época tornou-se depois procedimento comum na língua e na literatura. Busquemos palavras do próprio Darío. Pouco antes, no Chile, ele havia publicado um artigo sobre “Catulo Mendez: parnasianos i decadentes”; a clareza na exposição de propósitos justificaria tomá-lo como um projeto para os contos de *Azul...* e mesmo para o *modernismo*:

Juntar la grandeza o los esplendores de una idea, en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. I para eso, nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón. (Darío, 1888b: 1)

Nos contos, sua linguagem buscava o rigor de Flaubert, a opulência de Hugo, o refinamento de Gautier, a alegria de Banville, a leveza de Mendès e a sofisticada ironia de tantos autores que, na segunda metade do século XIX, quiseram elevar as artes da palavra àquela condição ideal em que Schopenhauer pusera a música – a de criação paralela ao mundo, como expressão imediata da Vontade. Românticos como Wordsworth e Coleridge haviam atribuído ao poeta uma capacidade demiúrgica, à sua linguagem um poder revelador insuperável, e à sua imaginação o papel de suprema faculdade criadora; ao longo do século XIX, com Poe, Hugo, Gautier, Baudelaire, Mallarmé e tantos outros (românticos, decadentes, simbolistas – nesta questão

específica, como em tantas outras, não interessa distingui-los com rótulos), o trato artesanal da palavra e a devoção rigorosa do artista ao conhecimento e à prática de sua arte consolidaram-se como condições fundamentais, porque suplantavam a ausência dos antigos códigos poéticos e retóricos decapitados nas revoluções burguesas, mas também na medida em que protegiam a arte contra a mediocridade e as crescentes imposições do mercado. “*Hablar de arte hoy en día es de una ironía demasiado cruel*”, escreveria Remy de Gourmont em 1893; “*tiempo atrás el arte fue libre, luego fue protegido, hoy es tolerado y mañana será prohibido. Practiquémoslo todavía, en secreto, en catacumbas, como los primeros cristianos y los últimos paganos*” (in Iglesias, 2009: 256). As catacumbas de Darío seriam, por muito tempo, redações de jornal, quartos de hotel e mesas de café; e sua batalha por uma moderna literatura hispano-americana e por uma “estética acrática” se ampararia nesta queixa do prefácio a *Prosas profanas*: “*la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran*” (Darío, 1901: 47).

Conhecer a arte não era apenas conhecer sua história e acompanhar a produção contemporânea, mas também conhecer seus instrumentos, seus materiais e suas funções. O cubano José Martí – que Darío reconheceria como *maestro*, e cuja prosa seria apontada como o marco inaugural de muitos elementos do modernismo –, embora defendesse romanticamente a mais ampla liberdade formal para o criador, escreve em 1882 o seguinte elogio do poeta venezuelano Pérez Bonalde, em que valoriza seu domínio da língua:

[...] ama su lengua, y la acaricia, y la castiga; que no hay placer como este de saber de dónde viene cada palabra que se usa, y a cuánto alcanza; ni hay nada mejor para agrandar y robustecer la mente que el estudio esmerado y la aplicación oportuna del lenguaje. (Martí, 1978: 214)

Assim, no artigo sobre Catulle Mendès, Darío dirige um aparte aos escritores americanos em que predica um empenho vigoroso de pesquisa e labor:

Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento; pocos dan – para producir la chispa – con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorció i laminaba i trezaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente; de Quevedo, que la fundía i vaciaba en caprichosos moldes, de raras combinaciones gramaticales. I tenemos quizá más que ninguna otra lengua, un mundo de sonoridad, de viveza, de coloración, de vigor, de amplitud, de dulzura: tenemos fuerza i gracia a maravilla. Hay audaces, no obstante, en España, i no faltan gracias a Dios en América.

[...] Se necesita que el ingenio saque del joyero antiguo el buen metal i la rica pedrería, para fundir, montar i pulir a capricho, volando al porvenir, dando novedad a la producción, con un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado, por cuanto nunca se han tenido a la mano como ahora todos los elementos de la naturaleza i todas las grandezas del espíritu.

No nos debilitemos, no empleemos ese procedimiento con polvos de arroz, i con ojarascas de color de rosa, a la parisiense, – hablo con los poquíssimos aficionados, – pero empleemos lo bello en otras esferas, en nuestra literatura que empieza. (Darío, 1888b: 1)

A ênfase no trabalho com a própria língua era uma resposta antecipada à acusação de “galicismo mental”. Mas, de fato, o idioma artístico que a prosa de *Azul...* divulgou – e que os poemas das décadas posteriores consolidariam – não pode ser bem apreciado a não ser na confluência entre o resgate de formas da tradição espanhola, o transplante cuidadoso de elementos de outros idiomas (sobretudo o francês) e a invenção linguística lastreada em modelos contemporâneos – tanto literários como relativos a outras artes e mesmo outras práticas. Mais uma vez, encontramos nas palavras do próprio Darío uma síntese esclarecedora. Trata-se de fragmentos de sua *Historia de mis libros* (1912), em que ele recorda os propósitos norteadores da composição de *Azul...*:

La origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América. [...] [Antes], mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino, en donde todo se contiene. [...] Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía, de las comprendidas en el *Parnasse contemporaine*, fueron para mí una revelación. Luego vendrían otras anteriores y mayores: Gautier, el Flaubert de *La tentation de St. Antoine*, Paul de Saint Victor, que me aportarían una inédita y deslumbrante concepción del estilo. Acostumbrado al eterno clisé español del siglo de oro, y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, de ciertos modos sintáxicos, de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual. Y yo, que me sabía de memoria el *Diccionario de galicismos* de Baralt, comprendí que no sólo el galicismo oportuno, sino ciertas particularidades de otros idiomas son utilísimas y de una incomparable eficacia en un apropiado transplante. Así mis conocimientos de inglés, de italiano, de latín, debían servir más tarde al desenvolvimiento de mis propósitos literarios. (Darío, 1948: 71-2)

Em *Azul...*, tudo isso se organiza em nome de uma *escritura artística*, na expressão dos irmãos Goncourt: uma prosa de arte, afastada o quanto possível da linguagem jornalística que as demandas comerciais iam estabelecendo como o papel-moeda da comunicação escrita; e, no caso de Darío, afastada também dos clichês de um idioma *anquilosado* pela repetição servil de sua idade de ouro. Para Octavio Paz, a

literatura em espanhol “*tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar*” (1965: 40).

Pode ser que, em relação aos contos de *Azul...*, o verbo “andar” soe curioso. Recorde-se a analogia de Paul Valéry: “andar” está para a prosa como “dançar” para a poesia. Pois bem; pode-se dizer que a prosa de *Azul...* quase sempre dança, e muitas vezes não anda. O maior exemplo disso é, sem dúvida, a série de “quadros em prosa” intitulada “En el Chile” – em que quem anda é o *flâneur*, não a narrativa. Mas há também “A una estrella”, que o autor chamou “*romance en prosa*”, e “La canción del oro”, opulenta sequência de símiles e metáforas emoldurada por uma narrativa mínima. Prosa poética? Não necessariamente. O leitor dos contos se sente distante, no mais das vezes, dos poemas em prosa de Baudelaire ou Cruz e Sousa. Só que igualmente distante dos contos de Hoffmann, Poe e Quiroga, que nos acostumaram a ver a história andar.

A chave pode estar no tratamento complexo que Darío dá ao tempo. Seus contos subordinam gêneros tradicionais – fábula, parábola, sátira – a um ponto de vista sempre contemporâneo, de modo que suportam alegorias híbridas como a do rei burguês e a da ninfa que “aparece” na fontezinha de um jardim parisiense. Numa famosa estrofe dos *Cantos de vida y esperanza*, Darío caracterizaria assim a sua *persona* literária:

Y muy siglo dieciocho, y muy antiguo,
Y muy moderno; audaz, cosmopolita;
Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
Y una sed de ilusiones infinita. (Darío, 1968: 627)

O presente de Darío é uma onipresença de passado e uma sede de futuro; o ato principal de suas obras é o ato enunciativo, o ininterrupto canto, que toma corpo nos torneios voluptuosos da sintaxe, na violência das elisões, na vivacidade das descrições e na pletora rítmica de ecos e assonâncias. Eloquência sem tagarelice: “*lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan*” (1888b: 1). É na dinâmica das formas que a narrativa dança e o idioma anda.

Assim é que a prosa de Darío se inscreve numa perspectiva duplamente crítica: crítica da visão positivista da linguagem como meio comunicativo, crítica do presente como opressiva acumulação de ausências falantes. Deve-se ainda acrescentar, é claro, um outro plano crítico. O conto “El fardo”, o único do conjunto a seguir o programa naturalista, expõe diretamente a precária condição dos trabalhadores. “El rey burgués”, “El sátiro sordo”, “El velo de la reyna Mab”, “La canción del oro” e “El pájaro azul”

confrontam a mediocridade burguesa e o exílio do artista no mundo do mercado – além de defender o sonho e o mito contra o cientificismo, como também fazem “La ninfa”, “El rubí” e “El palacio del sol”. Nessa perspectiva, a mensagem combativa do livro, com ironia e às vezes uma admirável insolência, equipara seu valor nas letras e nas armas.

Mas a primeira recepção do livro não foi tão simpática às possíveis implicações dessa postura. Eduardo de la Barra dedica metade de seu longo prólogo a proteger o autor estreante dos “perigos” do decadentismo, inicialmente enfatizando o aspecto linguístico:

Los poetas neuróticos de Paris que se llaman los *decadentes* [...] torturan la lengua, la sacan de quicio, la retuercen y la dan extrañas formas y giros; pero, poco se curan del pensamiento. No bajará para ellos el Espíritu en forma de lenguas de fuego! Darío tiene bastante talento para escapar a la Sirena de la moda que lo atrae al escollo... Pero, cuidado! Góngora también tenía talento... (Barra, in Darío, 1888a: X)

A menção a Góngora descortina a significação ampla da palavra *decadentismo* no prólogo de Barra: além de nomear um grupo de poetas franceses contemporâneos (cuja produção seria, naquele momento, a “sereia da moda”), a palavra aponta um tipo de degeneração estilística que o século XIX interpretava como transistórica, e que sempre reapareceria após épocas de grandeza (no caso de Darío e seus contemporâneos, a grandeza da qual se temia decair era a de Victor Hugo). A ideia predominante sobre Góngora desde o século XVIII (e até o fim do século XIX, notadamente nas obras de Menéndez y Pelayo, por exemplo) é que seu estilo teria decaído ao longo da sua vida: seus “poemas de juventude” eram claros, graciosos e corretos; e os “posteriores”²⁶, principalmente as *Soledades* e o *Polifemo*, confusos, pedantes, preciosistas etc. Seguindo pela mesma linha, a decadência do poeta Góngora poderia ser lida como figura particular de uma tendência geral, observável a partir do modelo dos ciclos da poesia latina, e particularmente naqueles artistas dos séculos XVI, XVII e XVIII que depois viriam a ser chamados de maneiristas ou barrocos ao longo do século XX. De fato, se Barra começa falando dos “decadentes” franceses contemporâneos, logo adverte Darío com base no mito da decadência gongórica e então expande lateralmente a comparação:

²⁶ As aspas aí lembram que não apenas a interpretação da diferença de estilo desses poemas como também a sua datação seriam objeto de intensas reconsiderações no século XX, principalmente a partir Alfonso Reyes na América e de Dámaso Alonso e outros poetas e estudiosos da chamada geração de 27 espanhola.

Hai ocasiones en que el exajerado amor a la forma ha perjudicado al pensamiento, y producido esas deformidades epidémicas en la literatura [...]. Ahí están para probarlo aquellas fiebres que han invadido las literaturas europeas, comenzando por el *euphuismo*, introducido por John Lilly en la corte de Isabel de Inglaterra; el *marinismo* que invade la Italia con sus *concetti*, al propio tiempo que el *gongorismo* hace estragos en las letras castellanas, y la lengua *preciosa* en las francesas. Ni la sesuda Alemania escapó a aquellas plagas [...] (Barra, in Darío, 1888a: XI)

No século XIX, escreve Barra, “*Los románticos tienen razón de ser: representan la revolución en las letras*” (p. XII); mas os decadentes querem estragar tudo²⁷. Barra dá início a uma violenta invectiva, lançando mão de diversas tópicas de vituperação frequentes em seu tempo. A primeira é a desqualificação das origens e dos rumos:

No se sabe a punto fijo de dónde vienen, ni creo que ellos sepan mejor a dónde van; y en esto se parecen un poco a los gitanos. Vienen de los hermanos Goncourt? Nacieron de las *Flores del Mal* de Beaudelaire [*sic*]? O acaso son imitadores bastardos de Víctor Hugo, que a falta de genio quieren parecerse por las rarezas del lenguaje? Descenderían, por ventura, estos zínjaros, de Ramsés el Grande? Todo puede ser! (Barra, in Darío, 1888a: XII)

É claro que esse modo de desqualificação não decorre de uma maldade idiossincrática de Barra, mas sim de uma tópica preconceituosa bastante frequente à época. Juan Valera, por exemplo, também a utiliza em uma das “cartas americanas”, lançando-a diretamente sobre o nome do autor de *Azul...*:

Si el libro, impreso en Valparaíso en este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o de un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahechos y fingidos²⁸, hacen que el cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío; de suerte que, por los nombres, no parece sino que usted quiere ser o es de todos los países, castas y tribus. (Valera, in Darío, 1905a: VII)

²⁷ Do prólogo a *Azul...* em diante, Barra persistirá em feroz cruzada contra o decadentismo até seus últimos escritos. Há parágrafos sobre o tema em textos de diversos assuntos. O que transcrevo a seguir, a título de exemplo, é a abertura do seu prefácio a sua própria tradução das *Odes* de Horácio (1899): “En estos días propicios al *decadentismo*, en que no hay audacia nerviosa contra la lengua, el ritmo y el sentido común que no encuentre aplaudidores, parecerá temeridad y anacronismo, a muchos incomprendible, intentar una traducción del clásico Horacio en versos serenos, libres de agitaciones epilépticas, y exentos de modernísimos espejeos. El exceso en la acción invita a la saludable reacción, y, cuando la Musa joven y desenfrenada, se lanza sin brújula a lo desconocido, no hay mal en presentar a su contemplación los claros modelos que nos legó la antigüedad [...]” (Barra, 1899: 3).

²⁸ O nome verdadeiro era Félix Rubén García Sarmiento. “Darío” provém do nome de um avô, pelo qual a família passara a ser chamada informalmente de “los Daríos”.

Em seguida, Barra entra a desqualificar o comportamento dos decadentes com apoio em doutrinas psiquiátricas (outra tópica nos críticos do “decadentismo”²⁹):

Los poetas neuróticos de esta secta hacen vida de noctámbulos y ocurren a los excitantes y narcóticos para enloquecer sus nervios y así procurarse visiones y armonías y ensueños poéticos. Acuden a la ginebra y el ajeno, al ópio y a la morfina, como Poe y Musset, como los turcos y los chinos. El deseo de singularizarse es su motor, la neurósís su medio. [...] Caso curioso de patología literaria!... (Barra, in Darío, 1888a: XIII)

Chega, então, a ironizar em termos médicos o estilo de seus escritos:

En estos neuróticos debe operarse cierta inversión de los sentidos, pues que en su vocabulario especial confunden los sonidos con los colores y los sabores, como pasa bajo el imperio de la sugestión hipnótica [...]. Estos poetas decadentes sonríen junto al abismo, en aquella triste penumbra vaga que separa la razón de la demencia (Barra, in Darío, 1888a: XIII).

Não obstante, Barra conclui seu ataque aos decadentes defendendo Darío. Diz perceber que o nicaraguense “*tiene un pié sobre ese plano inclinado*” (p. XVII), mas, determinista, atribui as “*bizarrerías*” de seu estilo a “*la sangre juvenil*” e “*sobre todo [...] a la viveza y esmalte de estas imaginaciones maduradas en los climas ardientes*” (p. XVII). Darío saberá o que fazer, pois “*tiene el divino númen que lo salva de las atracciones del abismo, como las alas al águila*” (p. XV); “*es*”, enfim, “*un gran poeta*”, e “*el porvenir triunfante se encargará de coronarlo*” (p. XXXIV).

A justificativa para essa valoração final é dada num parágrafo em que Barra exalta as virtudes de Darío no manejo da língua castelhana:

[...] Sus mismas sorpresas, novedades, rarezas de forma, son tan delicadas, tan hijas del talento, que se las perdonarian hasta los mas empecinados hablistas. Suele haber raices exóticas en su vocabulario, suelen deslizarse algunos graciosos galicismos; pero, es correcto, y, si anda siempre a caza de novedades, jamas olvida el buen sentido, ni pierde el instinto de la rica lengua de Castilla al amoldar las palabras a su orquestación poética. (Barra, in Darío, 1888a: XVII)

Mais adiante no prólogo, após ter escrito sobre todos os contos do livro, Barra associa as qualidades da língua poética de Darío à musicalidade de sua prosa, ao eleger o que chama de “harmonia” como “*la prenda mas sobresaliente del autor de estos cuentos*” (p. XXVII):

Rubén Darío tiene el don de la armonía bajo todas sus formas. Ya es la armonía imitativa, que nace como sabeis, de la acertada combinación de las palabras, cual

²⁹ A esse respeito, cf. especialmente o livro *Degeneración (Entartung)*, 1892) de Max Nordau.

aquella “agua glauca y oscura que chapoteaba musicalmente bajo el viejo muelle”, y, “el raso y el moaré que con su roce ríen”... Cito de memoria, por no darme el trabajo de la elección donde a cada paso brotan espontáneas las preciosas onomatopeyas. [...] Nuestro poeta es maestro como pocos. El don de la armonía es uno de los secretos que tiene para encantarnos. (Barra, in Darío, 1888a: XXVII-XXVIII)

Tudo isso, recorde-se, no prólogo à primeira edição de *Azul...*, publicação em geral tomada como o marco inaugural do modernismo. Impõe-se a pergunta: como é possível que esse prólogo, escrito antes mesmo de que começassem a aparecer os poemas que hoje identificamos como modernistas (dado que o que havia de novo em *Azul...* estava em prosa), aborde tantos temas cuja introdução na América se costuma atribuir justamente à poesia de Darío e outros modernistas? O prólogo de Barra, que tem sido sistematicamente ignorado em toda a tradição dos estudos sobre o modernismo hispano-americano, dá a chave para a compreensão de que a modernização das letras em espanhol era, pelo menos em parte, um evento já esperado nos meios cultos, e que a resposta conservadora ao modernismo estava pronta antes mesmo de que as respectivas perguntas fossem suscitadas pela repercussão de novos poemas e programas artísticos.

Não há mistério aí: em 1888, talvez não houvesse poesia decadente ou simbolista em espanhol, mas em francês a discussão sobre o assunto dominava a cena literária desde o fim da década de 1850, quando se censuraram as *Flores do mal* de Baudelaire, ou quando a música de Wagner estreou em Paris etc. A invectiva de Barra contra os decadentes reproduz muito do que se vinha escrevendo em francês sobre o mesmo assunto – a tal ponto que nem chega a valer a pena arrolar provas neste texto.

O que vale é transcrever, a título de exemplo, alguns trechos do prefácio que Théophile Gautier escreveu para uma reunião das obras completas de Baudelaire publicada em 1868. O prefácio inclui uma firme defesa de Baudelaire contra os críticos do “decadentismo”, justificando e exaltando as escolhas do poeta como as mais dignas e apreciáveis que se poderiam tomar em seu tempo. Em relação às ousadias da nova língua poética, que Barra tratava como “estragos”, Gautier lança um argumento de adequação às demandas do século: “A qualidade do século XIX não é precisamente a ingenuidade, e ele precisa, para exprimir seus pensamentos, seus sonhos e suas postulações, de um idioma um pouco mais compósito do que a língua dita clássica” (2001: 42). Contra os que criticavam a obscuridade da linguagem, admite que “não é coisa fácil [...] esse estilo desprezado pelos pedantes”, mas porque “exprime ideias novas com formas novas e palavras que ainda não se ouviram” (p. 43). Observe-se, por fim, que sua definição desse estilo que vinha sendo chamado “decadente” poderia ter

sido assinada por um de seus detratores, embora assumia aí um sentido plenamente positivo: “estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de cambiantes e de rebuscamentos, fazendo recuar sempre os limites da língua, tomando empréstimos em todos os vocabulários técnicos, tomando cores em todas as paletas, notas em todos os teclados [...]” (p. 43). Eis aí, então, o “alambique” de Baudelaire, poeta que não era tão jovem quando publicou as *Flores do mal*, e cuja imaginação, contrariando a leitura determinista de Barra e Valera sobre Darío, não havia amadurecido sob o sol escaldante dos trópicos...

Não pretendo esticar essa corda e sugerir que um “galicismo mental” tenha sido gerado secretamente nas mentes castiças dos primeiros críticos de Darío, enquanto aguardavam, ansiosos, a publicação de um livro de ficção a partir do qual pudessem finalmente combater a irrupção de um estilo decadente em espanhol. Mas creio que um estudo mais profundo da primeira recepção de *Azul...* poderia ajudar a esclarecer as disposições do ambiente intelectual em que o modernismo aparece – ambiente esse que, no mínimo, não pode ser tão ignaro das práticas poéticas estrangeiras de seu tempo, como o próprio Darío e boa parte da fortuna crítica do modernismo quiseram fazer parecer. De todo modo, a imitação e assimilação dos franceses é, sem dúvida, um elemento fundamental da composição do “alambique modernista”; vale ressaltar que o que Juan Valera acusou de *galicismo mental* é, talvez, o tópico mais recorrente entre os primeiros leitores da poesia modernista, e engendra ricas discussões sobre a técnica e o momento poéticos. A seção seguinte procura explorar “*lo profundo de ese galicismo*” em textos de Darío e outros.

3. Imitação dos franceses

[...] y suenan cosas galas
con el modo español.

Rubén Darío, “Pequeno poema de carnaval”, 1912

A imitação dos franceses pelos poetas modernistas inclui caracteres variados, que vão desde a assimilação programática de soluções modernizadoras até a provocativa imitação prosódica. Esta última, embora certamente menos importante para a composição geral da música poética modernista, oferece no entanto alguns dos

exemplos mais divertidos da irreverência com que procuraram às vezes minar a resistência castiça – no mínimo porque forçar os leitores conservadores a fazerem “biquinho” para declamar poesia deve ter tido um efeito moral nada desprezível. Na primeira estrofe de sua “Epístola” em verso destinada à esposa de Lugones (*El canto errante*, 1907), Darío afeta uma hesitação entre o idioma francês e o espanhol, motivada, na fantasia poética, pela circunstância de composição da “carta”:

Madame Lugones, j'ai commencé ces vers
En écoutant la voix d'un Carrillon d'Anvers...
Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach,
cuando hice hacia el Brasil una fuga... ¡de Bach! (Darío, 1968: 746)

A métrica da abertura exige, em primeiro lugar, uma forçada acentuação “à francesa” do nome do poeta argentino (*Lugonês*), pois a última sílaba de “Lugones” é também a última do primeiro hemistíquio. Basta contar as sílabas dos outros versos para ver que, na mesma posição desse “-nes”, aparecem sempre sílabas tônicas (“*voix*”, “*francés*”, “*Brasil*”). Em seguida, no segundo dístico, toma lugar um laborioso trabalho de encaixe destinado a fazer com que palavras castelhanas e até antropônimos alemães soem também “à francesa”: não contente com as fáceis terminações oxítonas de “*Así empecé, en francés*”, o poeta busca ainda aquela característica fusão prosódica entre as palavras na onda sonora da fala, frequente em francês, em “*Cuando hice hacia el Brasil*”, por exemplo, que deve ser lido “*Cuan / do hi / ce ha / cia el / Bra / sil*”.

Menos detalhista, mas não menos provocadora, foi a dicção afrancesada que praticou Manuel Gutiérrez Nájera em seu poema “La Duquesa Job”. O título inventa uma poética companheira para a *persona* literária do autor, que, entre outros pseudônimos, assinou mais frequentemente como “Duque Job” (“duque” para acentuar suas veleidades aristocráticas, e “Jó” para ancorá-las num profundo sofrimento de homem que vive seu tempo, isto é, para responder antecipadamente às acusações de frivolidade e torre-de-marfim). Essa companheira é representada como uma *grisette*: uma mulher moderna, da classe trabalhadora, capaz de gastar em uma noite os proventos de dias de trabalho; nem “*gran señora*”, nem amável “*poblana*”; mas preenchida com os anseios de uma aburguesada *joie de vivre*. E pode ser lida em chave alegórica como uma moderna musa engajada na invenção da nova poesia mexicana. A primeira estrofe é um convencional preâmbulo poemático, em que se estabelece uma circunstância ficcional para a enunciação – uma conversa amena entre amigos, à mesa,

após uma refeição compartilhada, entre morangos e os suspiros ruidosos de um cão que dorme:

En dulce charla de sobremesa,
Mientras devoro fresa tras fresa
Y abajo ronca tu perro Bob,
Te haré el retrato de la duquesa
Que adora a veces el duque Job.

(Gutiérrez Nájera, 1998, t.II: 18)

Dispõem-se nesse início as regras fundamentais da versificação do poema: o metro *decasílabo* cesurado na metade (5+5), o acento obrigado na 4^a e na 9^a (penúltima de cada hemistíquio) e, traço marcante da composição, o arremate seccionado em rimas agudas (no caso, “Bob” e “Job”). Todas as três regularidades, mas sobretudo a das rimas, concorrem para a imitação da prosódia francesa – a primeira porque obriga à análise em cláusulas curtas, a segunda porque garante o final agudo de todas essas cláusulas e a terceira porque arremata conjuntos de dois ou três versos sempre em oxítonas. Além disso, ao longo do poema, os lugares das rimas agudas são preferencialmente ocupados por vocábulos e antropônimos estrangeiros, quase todos franceses – *Paul de Kock / five o'clock, tan pschutt / Kossut, Veuve Clicquot / Louise Théo, crac / cognac, un buen biftec / Chapultepec, amó / Micoló, Madame Marnat / rápida va, tentación / Mimi Pinson*. O resultado da insistência nos estrangeirismos oxítonos faz ressoar uma prosódia em que ecoa sensivelmente a anedótica propensão do idioma francês. E as próprias palavras castelhanas escolhidas para ocupar as demais rimas agudas fazem ecoar palavras francesas, principalmente as terminadas em sons nasais, como *tentación, almacén, sien, profusión, jabón, colchón e cotillón*.

As duas estrofes seguintes dão início ao prometido retrato da duquesa, não pela descrição das qualidades que ela tem, mas daquelas que ela não tem:

No es la condesa que Villasana
caricatura, ni la poblana
de enagua roja, que Prieto amó;
no es la criadita de pies nudosos,
ni la que sueña con los gomosos
y con los gallos de Micoló.

Mi duquesita, la que me adora,
no tiene humos de gran señora:
es la griseta de Paul de Kock.
No baila boston, y desconoce
de las carreras el alto goce,
y los placeres del *five o'clock*.

(Gutiérrez Nájera, 1998, t.II: 18)

As inúmeras referências a artistas, personagens e dados da cultura finissecular se dividem em dois grupos principais, um mexicano (José María Villasana, Guillermo Prieto, a *china poblana* de anágua vermelha etc.) e outro francês. Mas o filtro que reúne os dois grupos é o da vida vivida na alta sociedade do México sob o porfiriato. Villasana reporta a presença da representação política em moldes satiricamente aristocráticos na imprensa nacional; a *poblana* de Prieto como lembrança da transformação moderna da cor local em folclore. E o mencionado Micoló era, segundo uma crônica de Gutiérrez Nájera³⁰, o proprietário francês de uma disputada *peluquería* (salão de cabeleireiro) onde o idioma preferido era o francês, e que, com paredes cobertas de imagens de galos, recebia estudantes, artistas, intelectuais e políticos da Cidade do México. O *five o'clock*, o *Jockey Club* e mesmo o *vlan* e o *pschutt*³¹ que aparecem mais adiante não entram no poema como referências estrangeiras, mas como signos de uma vida cosmopolita que já se tornara corriqueira, e que, por fim, salvo em caso de exagero do cronista, chegava quase a organizar o andamento dos bastidores da república na barbearia de *Messieur Micoló*...

Pois bem, a duquesinha retratada não é isto nem aquilo: é, afirma a voz lírica, a “*griseta de Paul de Kock*”: uma *grisette*. Uma musa de tipo moderno, que o amará “*a veces*”, semelhante àquela amante efêmera que Rubén Darío inventaria nas “Palabras liminares” das *Prosas profanas*: “*mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París*” (Darío, 1901: 49). A dimensão alegórica do aparentemente frívolo poema de Gutiérrez Nájera não deve ser ignorada: há ali uma espécie de manifesto da nova poesia. O afrancesado da dicção se encontra, enfim, em plena adequação com a matéria do poema, e sua *performance* na leitura é um elemento altamente significativo da eficácia do discurso enquanto representação de uma prática social, como provavelmente queria fazer ver o poeta; mas, mais do que isso, a maneira concentra uma provocação dificilmente digerível pela polícia da língua.

De fato, observa-se no prefácio às obras completas de Gutiérrez Nájera, escrito em 1896 pelo grande intelectual e também poeta mexicano Justo Sierra, uma

³⁰ “Memorias de un vago. Peluquería de Micoló”, in *El cronista de México*, 2ª. época, tomo II, n. 27, México, 6 ago. 1880, p. 429. Apud Díaz y de Ovando, Clementina. *Un enigma de Los Ceros*. México: UNAM, 1994.

³¹ *Vlan* e *pschutt* seriam palavras que, originárias do léxico da galanteria francesa, passaram a designar, como gírias de amplo espectro, a característica elegante da sociedade parisiense. A Biblioteca Nacional Francesa conserva exemplares de uma revista de moda da década de 1870 cujo título era *Vlan et Pschutt* (há fac-símiles disponíveis em www.gallica.fr).

preocupação intensa em defender o amigo das acusações de *galicismo mental*. Em relação ao poema mencionado, por exemplo, Sierra escreve que nele “*el poeta, el Duque Job, había logrado realizar en sus escritos lo que había soñado: amalgamar el espíritu francés y la forma española*” (Sierra, 1896, in Gutiérrez Nájera, 1998: XLIII). Como sempre, atentar para o gênero da composição nos dará um caminho adequado à verificação do peso dos argumentos do prefácio. Justo Sierra abre seu texto estabelecendo as circunstâncias de sua composição:

El compromiso fue contraído sobre la tumba del poeta. No creo poder cumplirlo; mis fuerzas, de suyo escasas para tamaña empresa, están como enervadas por la proximidad casi material de nuestro amigo [...]. ¿Cómo proceder así a un estudio que sería casi una vivisección? Dejémosle envuelto en la túnica sutil y vaporosa de sus versos alegres; revistámosle con el tisú de oro de sus versos tristes, y cubierto con el manto de la gloria, que es la púrpura regia de los poetas, guardémosle [...]. (Sierra, 1896, in Gutiérrez Nájera, 1998: XXVII)

É de se esperar que, escrevendo em nome da perenização do valor de Gutiérrez Nájera, Sierra deva não apenas exaltar suas qualidades, mas registrar a melhor contestação contemporânea possível às críticas formuladas, de modo a oferecer aos leitores do presente e aos do futuro um posicionamento suficientemente forte para evitar que os trabalhos do poeta morto tenham sido em vão. Assim, pode-se dizer que Sierra é certo quando elege como ponto de discussão o polêmico galicismo, e como único oponente nomeado o grande e respeitado filólogo espanhol que, ao fim e ao cabo, apesar da dura resistência, pôs-se a considerar criticamente a novidade americana como acontecimento no âmbito das letras castelhanas: Marcelino Menéndez y Pelayo, autor de uma *Antología de la poesía hispanoamericana* (1892). Assim começa a expor Justo Sierra a questão:

En un estudio³² [...] el señor Menéndez y Pelayo reprocha a los novísimos poetas mexicanos su devoción, que él llama hiperbólicamente superstición, por la literatura francesa del cuño más reciente. Puede ser justo el reproche, aunque lo merecemos todos acá y allá. El espíritu francés en literatura, por el asombroso poder de irradiación de ese pueblo [...]; el alma francesa, que es el traje de la humanidad latina desde hace dos siglos, traje que viste el señor Menéndez y Pelayo, aunque parezca no darse cuenta de ello, esa literatura, repetimos, ha sido el jugo nutritivo de las letras españolas en los últimos tiempos. [...] (Sierra, 1896, in Gutiérrez Nájera, 1998: XXXII)

Dois coisas chamam atenção na maneira como Sierra expõe o problema. A primeira é que ele aponta para os mexicanos, e não para os hispano-americanos, a

³² Justo Sierra se refere ao prólogo que Menéndez y Pelayo escreveu para a seção mexicana de sua *Antología de poetas hispanoamericanos* (Madrid: Real Academia Española, 1892).

censura de Menéndez y Pelayo. É certo que o filólogo espanhol a redigiu no prefácio à seção mexicana de sua antologia; não menos certo, porém, é que a àquela altura o julgamento de Juan Valera sobre Rubén Darío (*galicismo mental*) já se havia tornado uma tópica arquivada na apreciação da nova literatura hispano-americana. Daí se pode tirar a lição de que, apesar dos esforços da crítica do século XX, o modernismo hispano-americano não se constituiu tão facilmente, em seu tempo, como um movimento integrador das ex-colônias espanholas: a competição entre nações podia eventualmente falar mais alto. A outra coisa que chama a atenção no texto de Sierra é a imagem usada para devolver o ataque de Menéndez y Pelayo à imitação mexicana dos franceses: ao referir-se às roupas francesas com que se vestiam os espanhóis, ele começa a formular o argumento de que imitar os franceses era uma exigência ensinada às ex-colônias pela *madre patria*, e que atacar os franceses seria incorrer em ingratidão. Argumento semelhante foi usado pelo poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919), que, para defender-se de um crítico que lhe acusara o mal do galicismo, escreveu o seguinte poema, intitulado “A un galófobo”:

Cuando juzgas a Francia, tu dialéctica es
Rabiosa... y, sin embargo, mi querido escritor,
Lo único que vale de tu obra es francés.
París ha sido siempre tu colaborador.

Así, a pesar de todo, tu orgullo, tu arrogancia,
Tu galofobia cáustica, tu mordaz acritud,
El oro de los libros es buen oro de Francia,
Y lo tuyo..., lo tuyo, ¡sólo es ingratitud! (Nervo, 1947: 519)

No texto de Justo Sierra, após o argumento da ingratidão, logo vem o contra-ataque, enunciado agora por uma voz que já se pode identificar como hispano-americana:

¿Y a quién podíamos imitar? ¿Al seudoclasismo español de principios del siglo? Era una imitación del francés. ¿Al romanticismo español del segundo tercio? También era una imitación francesa. Y los imitamos, sin embargo [...]. Pero después la imitación ha sido más directa. [...] Como en francés [...] nos poníamos en contacto con el movimiento de la civilización humana y no en español, al francés fuimos derechamente. [...] Gutiérrez Nájera fue de los que más pronto acudieron a esas fuentes, sin paciencia para esperar el delgado escurrimiento del acueducto español. (Sierra, 1896, in Gutiérrez Nájera, 1998: XXXIII)

Em sua atuação pública, Rubén Darío costumava engrandecer as próprias conquistas e evitava rebaixar as alheias, ainda que pudesse pensar – como deixa claro em certas passagens críticas, sobretudo nas crônicas de *España Contemporánea* – que

era justo fazê-lo. Também impaciente com o gotejar do aqueduto espanhol, e ávido pela inundação de modernidade que tantas vezes pintou como necessária, pôs-se a consertá-lo. Um caso exemplar é o do papel do verso alexandrino em seu trabalho sobre a música da língua. Os encontros de Darío com o poeta salvadoreño Francisco Gavidia na década de 1880 marcam, na historiografia do modernismo, o momento preciso em que a língua espanhola aprendeu e assimilou os contornos do moderno alexandrino francês, e foram, por isso, muitas vezes comparados aos encontros em que Boscán e Garcilaso levaram ao espanhol, no século XVI, o estilo novo dos italianos. Jorge Luís Borges, por exemplo, após anos de combate ao que chamou a “*lirastenia*” do modernismo epigonal, chega a escrever em 1964 que desejava ser “*un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia*” (Borges, 1989: 258).

Embora tenha como protagonista um determinado metro, esta história se mostra, curiosamente, menos importante para a métrica espanhola do que para a poética. Em Gavidia, como em Darío, em outros modernistas e também nos mais entusiasmados comentadores da posteridade, fica claro que a questão transcende o âmbito da metrificação, irradiando-se em variados sentidos que têm como força comum a perseguição da novidade e a transformação da música da poesia, ou da língua. Entre os estudiosos de métrica e versificação, pelo contrário, ela é de interesse diminuto. Quem espera encontrar num Navarro Tomás (1975: 419-25) a explicação dos feitos de Darío e Gavidia em relação ao alexandrino não pode mais que se decepcionar ao conhecer a opinião de que, do ponto de vista da métrica espanhola, nada ou quase nada aconteceu ali:

La noticia del salvadoreño Francisco Gavidia de que en 1882, al llegar a sus manos un libro de versos de Víctor Hugo, empezó a ejercitarse en la imitación del alejandrino francés no se refería sino al propósito de modificar la correspondencia que ordinariamente se había observado entre el orden sintáctico del verso y la división métrica de sus hemistiquios. (Navarro Tomás, 1975: 419)

Ao restringir os intentos à quebra da correspondência entre a ordem sintática e a divisão métrica, Navarro Tomás os está certamente reduzindo demais; no entanto, é certo na identificação do âmbito em que a mudança ocorre: o âmbito da exploração melódica do verso para um fluir mais livre do discurso pelos “dutos” poéticos, ensejando a prática moderna dos jogos entre os níveis do discurso que concorrem para a invenção harmônica do poema.

O caso dos alexandrinos de Darío pode causar alguma confusão quando contado em português. Guarda, porém, um interesse especial para o pesquisador da poesia em língua portuguesa, que, comparativamente, encontrará aí não só especificidades talvez desconhecidas, como também uma possível contribuição para o entendimento de seu próprio campo. O alexandrino tem quatorze sílabas em espanhol, como tinha em português até os românticos. Em 1851, Antonio Feliciano de Castilho publica o seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, no qual adota o sistema francês de contagem, e transforma o alexandrino em dodecassílabo. Faltavam quase quarenta anos para o *galicismo mental* de um Rubén Darío, e a poesia em língua portuguesa já decidia não só adaptar-se, mas, literalmente, medir-se à francesa!

O nome do verso *alexandrino* remonta, segundo o costume, a seu uso no *Roman d'Alexandre*, ciclo épico do século XII cujo herói é Alexandre, o Grande e de autoria parcialmente atribuída a Alexandre de Bernay. Os versos do *Roman d'Alexandre* eram compostos por dois hemistíquios de seis sílabas, cada um portando unidade sintática (sem encavalgamento), ao final dos quais podia aparecer, eventualmente, uma sétima sílaba hipermétrica, desde que átona e terminada em “e” (terminação dita “feminina”). Contavam, portanto, sempre 12 sílabas métricas, embora pudessem chegar a ter 13 ou 14 sílabas gramaticais. A estrofe era monorrima. Esses versos não se chamavam ainda *alexandrinos* – receberam o apelido no século XV, quando, também, passaram a usar-se com frequência maior. O alexandrino se tornaria o verso predominante da poesia francesa no século XVII, quando recebeu novas exigências: a sílaba hipermétrica só seria tolerada ao final do primeiro hemistíquio, e ainda assim só se pudesse absorver-se pela pronúncia no início do segundo³³. O metro assim regrado ficou conhecido como *alexandrino clássico*. No século XIX, Victor Hugo confrontou o rigor das normas e produziu alexandrinos – ditos *românticos* – com cesura deslocada, acentos variados e frequentes *enjambements*; e os parnasianos franceses trataram, a partir de Leconte de Lisle, de ampliar e sistematizar os modos de uso do metro, que foi dotado cada vez mais de uma unidade ausente nos usos antigos (em que o alexandrino era um verso composto). Para Justo Sierra, as mudanças introduzidas no alexandrino francês viriam marcando uma etapa da “evolução” do verso em direção à música:

Después de Víctor Hugo, que apuró cuanto había de color, de música y de plasticidad en la lengua poética francesa; Leconte de Lisle y los parnasianos, para renovar, sin romperlos, los moldes eternos del alejandrino, lo hicieron sonar o con mayor dulzura o

³³ Cf. Grammont, 1932.

con mayor fuerza, pero siempre acomodándolo a la expresión de ideas cada vez más objetivas y concretas, verdadero realismo lírico que se acercaba sin cesar a un arquetipo de música oral que tradujese fónicamente la imagen, y que el día que sea alcanzado por el poeta, en vez de palabras escribirá notas. (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 139)

Em espanhol, o uso de versos equivalentes aos que se conheceriam como *alejandrinos* remonta a Gonzalo de Berceo, poeta do século XIII escolhido pela tradição como o primeiro da língua. Mas, lidos sob a regra castelhana que manda adicionar sempre uma sílaba após a última tônica – tanto quando não há de fato nenhuma (terminação oxítone), como quando há uma (paroxítone) ou mais (esdrúxula) –, os hemistíquios de seus alexandrinos contam sempre 7 + 7 sílabas poéticas, com lugar para duas hipermétricas de cada lado da cesura. As estrofes predominantes são as quadras monorrimas.

Em português, a tradição dos estudos métricos chama o verso de Berceo de alexandrino castelhano, ou – por seu uso também vernáculo – alexandrino arcaico. Segundo Antonio Feliciano de Castilho, o alexandrino clássico francês apareceu em português primeiro na poesia de Bocage e, depois, nas suas próprias *Escavações Poéticas* (1844), aí já com intenção de perpetuar-se. Mas era norma, então, em português o mesmo sistema de contagem das sílabas do espanhol. Em 1851 Castilho publica o seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, e promove a divisão das águas:

[...] advertimos que nós contamos por syllabas de um metro, as que nelle se proferem até á última aguda ou pausa, e nenhum caso fazemos da uma ou das duas breves, que ainda se possam seguir; pois, chegado o accento predominante, já se acha preenchida a obrigação; nisto nos desviamos da pratica geral, que é designar o metro, contando-lhe mais uma syllaba para além da pausa, d'onde veio chamarem todos endecasyllabo ou de onze syllabas ao heroico, a que nós chamamos decasyllabo ou de dez syllabas.

Elles, fundando-se em que os graves são mais frequentes, que os agudos e esdruxulos, e em que podendo os versos de dez syllabas deitar até doze, quando terminam por duas breves, o meio entre o minimo de dez, e o maximo de doze, é onze; e nós, fundando-nos em que ha absurdo em chamar verso de onze syllabas ao que só tem dez e está certo, como:

É fraqueza entre ovelhas ser leão,

e em que finalmente em onze a sempre dez, e em dez não ha onze nem doze. Áquelles a quem esta innovação parecer minuciosa, responderemos que não é minucia ser exacto no fallar, e que o sel-o é obrigação, e muito mais quando nenhum lucro se tira do contrario; isto posto, fique entendido, que todas as vezes que fallarmos de versos de oito syllabas, nos referimos ao que os outros designam por de nove; os alcunhados de oito são para nós de sette; os de sette de seis, e assim por diante. (Castilho, 1874: 26-7)

A novidade é rapidamente assimilada no Brasil, e, como mostra Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959: 44), até a memória do sistema recém-abandonado parece destruir-se em poucos anos: começam a imputar-se acusações de versificação

descuidada contra os poetas que ainda usam um alexandrino subitamente arcaico. Depois, como se sabe, os parnasianos limam e pulam o agora dodecassílabo alexandrino até o transformarem no verso por excelência das belas letras nacionais, sempre com sinalefa obrigada e, como se vê no *Tratado de Versificação* de Bilac e Guimarães Passos (1905), proibindo o hiato – talvez por solidariedade aos colegas franceses, já antes impedidos de empregá-lo. O que era, então, um verso mais longo, composto por dois membros e de medida gramaticalmente flutuante, reduz-se em português nas últimas décadas do século XIX (recorde-se que a primeira publicação das *Poesias* de Bilac ocorre em 1888, mesmo ano do lançamento de *Azul...*, de Rubén Darío) a um verso menos longo e quase inflexível.

Seria interessante investigar até que ponto essa mudança interfere no conhecimento mútuo entre poetas das duas línguas, até hoje, uma vez que, até a reforma de Castilho, poetas brasileiros e portugueses podiam alegar modelos espanhóis para o corte de seus versos³⁴.

De volta à tradição das letras castelhanas, chegamos, agora, ao momento modernista, em que o alexandrino retoma um papel destacado na poesia. Os românticos o haviam usado com frequência, mas, com raras exceções, sempre segundo regras castiças, evitando a alternância rítmica e o encavalgamento entre os hemistíquios, e terminando invariavelmente o primeiro hemistíquio em palavra *llana* (paroxítona)³⁵. Darío se referiu ironicamente a esses alexandrinos como “*alejandrinos a lo mármol*”, trazendo juntamente a qualidade pétreia de sua confecção e uma autoridade romântica na questão, o poeta argentino José Mármol. Observe-se o seguinte quarteto do soneto “A Rosas”, de Mármol:

¡Miradlo, sí, miradlo! ¿No véis en el oriente
Tiñiéndose los cielos con oro y arbol?
Alzad, americanos, la coronada frente,
Ya viene a nuestros cielos el venerado sol. (Mármol, 1916: 17)

Os limites sintáticos, semânticos e métricos coincidem em absoluto. O longo poema repete um mesmo esquema rítmico à exaustão, tornando-o previsível sem aproveitar-se dele para produzir uma harmonia nova. A novidade introduzida por Darío em relação ao uso do alexandrino pode ser exemplificada por diversas características do “Soneto

³⁴ Cf. Péricles E. S. Ramos, 1959: 44.

³⁵ Cf. Navarro Tomás, 1974: 373.

Autumnal al Marqués de Bradomín”, escrito para o protagonista das *Sonatas* de Valle-Inclán:

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el Otoño, y vengo de un Versalles doliente.
Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Versalles otoñal; una paloma; un lindo
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

la reciente impresión de tus triunfos... Prescindo
de más detalles para explicarte por eso
cómo, autumnal, te envió este ramo de rosas. (Darío, 1968: 680)

Arturo Marasso viu nesse tipo de verso um “*estudiado descuido*” (1941: 317) com a versificação, com frequentes transbordamentos, pausas sintáticas e cesuras distribuídas irregularmente. Os alexandrinos de Darío ofrecen surpresas constantes, beirando às vezes a fala, mas sempre mantendo e exibindo, por outros artificios, a dignidade do estilo. A acentuação deslocada ou irreverente é uma elegância, na medida em que deleita apenas aos ouvidos cultivados e desejosos de novidade – como, pressupõe-se, os do Marquês de Bradomín. “¿*Son bellos esos versos?*”, perguntar-se-ia Justo Sierra, e logo continua: “*Tienen, respondo, una gran música extraña, que sorprende primero, que parece un reto a todas las reglas de la métrica y la prosodia, pero que leída atentamente, se filtra en el alma gota a gota de miel y la anestesia y subyuga*” (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 137).

A essa altura, como se vê, Darío já manejava com virtuosismo esse alexandrino flexível. Mas foram anos de prática, iniciada, segundo consta, nos encontros com Gavidia. Darío faz um breve relato do acontecimento:

[...] Fué con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien penetran en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Víctor Hugo; y de la lectura mutua de los alexandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de la renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde. (Darío, 1948: 29)

O próprio Francisco Gavidia se ocupou de legar um relato mais detalhado, que foi publicado no periódico salvadorenho *La Quincena* em 1904 e recentemente republicado em versão fac-similar num artigo de René Letona Silvestre (2003: 121-2)³⁶.

Transcrevo a seguir os trechos mais significativos do relato de Gavidia:

En 1882-4, después de haber leído *Los Miserables*, cayó en mis manos un volumen de poesías de Víctor Hugo.

Yo había oído leer versos franceses á franceses de educación esmerada, y por más que ahincara la atención, aquellos no me parecían versos de ningún modo.

Parecíanme prosa distribuida á iguales renglones.

El misterio no duró mucho tiempo, pues sin maestro, ni otro auxilio que mi sensualismo pertinaz por todo concento, acerté á descubrir en el corazón del verso francés la melodía que creó y forjó el genio sabio de Alejandría.

Feliz con mi personal hallazgo, leí versos franceses para mi gusto y recreo. Y los leí a quien quiso oírme, que fueron pocos [...]. Pero hubo uno³⁷ que prestó atención como yo la deseaba; que me oyó una vez; y una, y dos, y más parrafadas de versos franceses, y un día y otro día; y finalmente leyó a su vez como yo mismo lo hacía. [...]

¡Quién hubiera creído que la música de unos versos franceses, leídos en un cuarto de estudiante, de una casa de la entonces llamada calle de San José, ahora 8ª. calle Poniente, iba á tener tan poderosas alas, como para influir, cual si fuese una luna ó un cometa, en el ritmo que preside en el flujo y el reflujo del mar del habla castellana, por lo menos en el hemisferio hispanoamericano; y no sólo en el ritmo, en el estilo, en las formas de la prosa, y en algunas órdenes de ideas! [...] Estáis jugando con un metro exótico y resulta que asistís, tal vez, como en tiempo de Berceo, á una modificación parcial del idioma, es decir, en el modo de sentir y pensar de muchas gentes.

Y cualquiera que sea la importancia que se le dé a la introducción en castellano del nuevo alexandrino, – adaptación en que se debe reconocer *una novedad en la colocación de los acentos, una entonación general de cada verso, una libertad de cortes y una suavidad de cesura entre los hemistiquios, que no se conocían en castellano (los antiguos alexandrinos y los de Astorga de Segura y de Berceo son de conformación muy diversa)*, y aunque este joven revolucionario esté muy lejos de destronar al Emperador Endecasílabo, y á las otras ramas reinantes de la dinastía, me place recordar que de la antigua calle de San José salió esta oleada de vida literaria, cuya ondulación ha llegado a todas las playas de la América. (Gavidia, 1904: 209-213, grifos do autor)

O texto de Gavidia, além de oferecer um testemunho grato, registra, no trecho em itálico do último parágrafo transcrito acima, uma descrição dos resultados que se buscaram na adaptação do alexandrino francês ao castelhano. Ademais, é permeado por exemplos práticos, incluindo uma tradução integral do poema “Stella” de Hugo, feita por ele próprio em 1884-5 com a intenção de reproduzir todos os efeitos do alexandrino francês (Gavidia: 1904, 210).

Uma das últimas adições de 1901 (2.ed.) às *Prosas Profanas* é o soneto “A maestre Gonzalo de Berceo”, cujo tema é o uso modernista dos alexandrinos, e no qual

³⁶ O artigo foi publicado na Internet, na página dos *Anales de Literatura Hispanoamericana* (<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI>). A reprodução anexa, no entanto, está ilegível *on-line*, e só pude consultá-la graças ao empenho do autor, René Letona Silvestre, que se dispôs a enviar uma cópia impressa pelo correio, pelo que agradeço muito.

³⁷ Gavidia refere-se aí a Rubén Darío, a quem curiosamente não nomeia em nenhuma passagem do relato.

a persona poética de Darío propõe – em hendecassílabos... – uma solução harmônica, ou um brinde de conciliação, para o problema do galicismo em espanhol:

Amo tu delicioso alejandrino
 Como el de Hugo, espíritu de España;
 Éste vale una copa de champaña
 Como aquel vale “un vaso de bon vino”.

Mas a uno y otro pájaro divino
 La primitiva cárcel es extraña,
 El barrote maltrata, el grillo daña;
 Que vuelo y libertad son su destino.

Así procuro que en la luz resalte
 Tu antiguo verso, cuyas alas doro
 Y hago brillar con mi moderno esmalte;

Tiene la libertad con el decoro
 Y vuelve, como al puño el gerifalte,
 Trayendo del azul rimas de oro. (Darío, 1901: 156-7)

A metáfora dos copos e taças em que se bebe a poesia usa uma citação literal de um verso de Berceo:

Quiero fer una prosa en román paladino
 En cual suele el pueblo fablar con su vezino,
 Ca no so tan letrado por fer otro latino:
 Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino. (Berceo: 1980, s/p)

A celebração da união entre o poeta primeiro (no tempo) da língua castelhana e o poeta primeiro (no apreço de Darío) da língua francesa é alegorizada, no primeiro quarteto do soneto de Darío, num brinde entre o copo de vinho espanhol e a taça de champanhe francesa, que Darío vai distribuir simultaneamente segundo a preferência de seus leitores. Já no prefácio de Justo Sierra a Gutiérrez Nájera aparecera a alegoria do copo de vinho: o poeta mexicano teria defendido a língua espanhola como “*el vaso único en que debíamos beber el vino nuevo*” (Sierra, 1896, in Gutiérrez Nájera, 1998: XXXIV), sendo o vinho novo a poesia francesa:

Precisamente el servicio del admirable poeta [Gutiérrez Nájera] [...] fue poner su ejemplo, como impulso, para acentuar el movimiento que nos llevaba al conocimiento íntimo de la reina de las literaturas latinas en nuestra época, y defender la lengua de España, como el vaso único en que debíamos beber el vino nuevo. Pensamientos franceses en versos españoles, he aquí su divisa literaria, podríamos decir, transformando la de Andrés Chenier. (Sierra, 1896, in Gutiérrez Nájera, 1998: XXXIV)

No brinde de Darío, a amizade é reforçada pelo “espírito espanhol” que a voz lírica atribui a Victor Hugo, com base em suas fortes relações de vida e obra com a Espanha. Nas estrofes seguintes, o soneto desenvolve a tópica da união entre tradição castiça e estilo moderno (“*tu antiguo verso, cuyas alas doro / y hago brillar con mi moderno esmalte*”), em modo que ressoa sua definição de um poeta moderno como criador de joias novas a partir de prata antiga; e defende, por fim, a flexibilização que aprendeu com Hugo a operar sobre os alexandrinos do *maestre*, usando como argumento o seu domínio técnico, que garante que o verso, como um falcão adestrado, sempre volte ao punho do domador após voar alto.

A alegoria do pássaro, que envolve a “gaiola” do segundo quarteto, ganha relevo porque se repete muitas vezes em Darío e nos textos críticos de seus primeiros leitores. Assim, lemos no prefácio de Justo Sierra às *Peregrinaciones* de Darío o seguinte juízo sobre seu uso dos alexandrinos:

Lo bello es abrir a la estrofa su dorada jaula clásica, dejarla volar y perderse en el horizonte y hacerla volver al reclamo. Y es de ver, en las osadías métricas de nuestro líróforo, cómo los acentos se multiplican, las cesuras se complican, y la frase métrica se disgrega y salva el límite del largo alexandrino monorrímo primitivo sin llegar a duplicarse, a hacer de un verso dos yuxtapuestos, sino manteniendo unidad misteriosa en el alma misma de la estructura. (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 138).

Num juízo de Darío sobre “Las montañas del oro” de Lugones, publicado em 1897, encontra-se uma alegoria semelhante, na qual se substitui o pássaro por um cavalo, amplificando a metáfora introduzida por Victor Hugo em “Le cheval”³⁸. Nela, Darío explicita seu papel de “domador” do alexandrino, posição que seus seguidores e comentadores reforçavam:

En el alexandrino, que yo he domado, tu pensamiento cabalga, sublime jinete, espoleando las cesuras, sofrenando las sílabas, haciendo corcovar los consonantes. Y cuando concluyes una bella tirada, cuando tu empuje parece que se agotase, haces florecer de orgullo la crin de tu Pegaso, mientras preparas una sorpresa nueva. Eres la violencia del ritmo y el encanto de la domada melodía. (Darío, 1938: 130)

A flexibilização do alexandrino mostra-se, enfim, para além da questão métrica, como parte fundamental do propósito dariano de “*aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica*” (Darío, 1888b: 1); e sua realização representa bem o aporte do modernismo hispano-americano à moderna poesia francesa, mostrando o

³⁸ Poema de *Les chansons des rues et des bois* (1865).

proveito do tão discutido *galicismo mental* para a composição da música da poesia modernista.

Para finalizar esta seção sobre a imitação dos franceses, vale dizer que a fortuna crítica do modernismo hispano-americano está saturada de estudos de “fontes e influências” que dão conta do relacionamento pontual de cada poeta com sua lista de franceses. Dois estudos dedicados a Rubén Darío merecem menção especial, pela amplitude das investigações que empreendem. Um deles é a tese de doutorado do crítico estadunidense E.K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío* (1925), traduzida ao espanhol e publicada em Manágua em 1966. Mapes realiza um vasto trabalho de levantamento de dados e comparação entre poetas de línguas francesa e espanhola da segunda metade do século XIX, com atenção especial às leituras de juventude de Darío. O outro estudo fundamental nesse sentido é o do crítico argentino Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética* (1934, reeditado em 1941 e 1954), que se organiza como uma extensa série de anotações a poemas de Darío, privilegiando possíveis fontes encontradas não só em poemas franceses, mas em diversos gêneros literários e também em gravuras, fotografias e até anúncios publicados em periódicos, revistas, magazines e panfletos franceses do século XIX.

Quanto às informações sobre o conhecimento dos franceses pelos poetas modernistas hispano-americanos, basta dizer que todos escreveram poemas, crônicas, textos críticos e cartas em que elas aparecem, de modo que não caberia aqui estender a recolha já efetuada. Há, no entanto, um trecho de uma carta de Julio Herrera y Reissig que vale a pena transcrever, pois condensa muita informação. A carta, de junho de 1902, se destina ao poeta Edmundo Montagne, a quem Herrera y Reissig vinha aconselhando em correspondência. Após uma introdução amistosa sobre temas pessoais, Herrera y Reissig passa a recomendar leituras, e em dado momento oferece esta verdadeira receita de franceses:

¿Qué le parecen los franceses? ¿No todos son buenos? – Seguramente –. Lea a Verlaine, *Paralèlement*, y sobre todo *Poèmes Saturniens*. El resto vale poco, exceptuando *Fêtes Galantes*. Lea la traducción de Edgar Allan Poe, de Mallarmé – y de este último “L’après midi d’un faune”. De Banville, *Les Cariatides*, *Les Stalactites*, *Les Odes funambulesques*. De Leconte de Lisle *Poèmes et Poésies*, *Le Chemin de la Croix*, *Les Poèmes barbares*, *L’Apollonide*. De Baudelaire *Les Fleurs du mal*; *Les petites poèmes*, *L’Art romantique*, *Curiosités esthétiques*; de Jean Moréas, *Les Syrtes*, *Les Cantilènes*, *El Peregrino apasionado*. Lea de Mauricio de Plessis: el primer libro pastoral. De Richepin, *La Chanson des Guex*, *Les Blasphèmes*. Acaso de Verlaine pueda leer *Romances sans paroles* y “Amour”. En esto hay algo bueno y mucho malo como en *Sagesse et Bonheur*.

De Rimbaud, poeta genial, lea *Les Chercheuses de poux; Una estación en el infierno; Estampas Iluminadas y El Relicario*. De Catulo Mendes y Silvestre lea todo lo que halle. De Maurice Rollinat, imitador de Baudelaire, consiga *Les Névroses*, obra magnífica y acaso *Dans la Nature*. De Clovis Hugues *La petite muse, Poèmes de Prison, Les tours de Combat y Les Evocations*.

De Federico Mistral: *Mireille Nerto, Las Islas de Oro*. Del gran Heredia los magníficos ramos de sonetos. Algo de Deroulède, de Glatigny, el cantor de la lujuria y de las pasiones; de Soulayr, de Vacquerie: *Futura*; de Aicard, de Monnier, el gran poeta paradójal, discípulo filosófico de Nietzsche. De Laure Strada, poeta filósofo y gran pensador que ha escrito *La mort des Dieux, La Mêlée des Races y La Genèse Universelle*. De Laforgue, Rameau, Kahn, Vielé-Griffin, Corbière, Pilon, sólo he leído en revistas francesas, así que nada le aconsejo. Todos son drogas y nada más. He leído también muy poco de Leon Dieux, Verhaeren, Dujardin etc., así como de René Ghil. En cambio conozco algo de la cosecha de Morice, Maeterlinck, Saint-Pol Roux, de Régnier, Montesquiou, y Tailhade. Dichos autores casi no vienen a América. Le será a Ud. difícil hallarlos en las librerías. Yo más los he leído en ilustraciones de París, y en las colecciones del *Gil Blas, La Revue de las Revues* y el *Mercurio*.

Creo que la mitad de ellos son malos, muy malos. No pierde mucho ignorándolos. Leyendo Ud. a uno los lee a todos. De tal modo se parecen. Son unos fracasados que no tienen fama sino en América, gracias a Gómez Carrillo. (Herrera y Reissig, 2010: 179-80)

A lista de Herrera y Reissig, como se vê, é extensa e detalhada; contém juízos estranhos, como o pouco caso com que trata boa parte da obra de Verlaine e o desprezo rasteiro aos últimos nomes mencionados, incluindo Tailhade, Saint Pol-Roux e Maeterlinck (três poetas muito admirados por Rubén Darío e outros), além de Laforgue e Corbière. É uma carta privada; não se pode concluir muito das valorações que nela aparecem, uma vez que para isso seria preciso conhecer melhor as circunstâncias do diálogo e os propósitos da redação dessa lista. Mas a mera leitura dessa “receita de franceses” dá uma ideia vívida do interesse dos poetas hispano-americanos por conhecer e compartilhar uma ampla variedade de obras de franceses contemporâneos.

A imitação dos franceses, como fica claro, foi de fato um dos elementos mais presentes na configuração da nova prática poética que viria a chamar-se o modernismo. Não se tratava, porém, de mera imitação servil, mas em geral de uma abordagem crítica e seletiva, cujos critérios se iam definindo no próprio diálogo entre os poetas hispano-americanos. Já no artigo sobre Catulle Mendès, Darío lançava o alerta: “*No nos debilitemos, no empleemos ese procedimiento con polvos de arroz, i con ojarascas de color de rosa, a la parisiense*” (1888b: 1). Anos depois, em 1912, ao discursar sobre Julio Herrera y Reissig, Darío mostra a mesma preocupação em reconhecer limites na imitação:

¿Es cierto que Herrera y Reissig pronunciara precisamente ante un escritor que las ha repetido estas palabras: “Mi gloria mayor consiste en haber revelado a Montevideo los refinamientos literarios de París”? No lo creo. Lo que conozco de su producción revela

una cultura que no se circunscribe a los célebres modos refinados, de que hablaran con mucho desconocimiento y voluntario propósito de deformación, los mismo críticos y periodísticos parisienses. (Darío, in Herrera y Reissig, 1998: 1174)

Nessa como em muitas outras passagens, fica claro que a imitação dos franceses não era tratada como uma finalidade em si, e que um poeta como Rubén Darío cercava o seu discurso de cuidados para evitar que ela assim fosse interpretada. Imitando elementos de onde quer que fossem, a escritura dos modernistas estaria em língua espanhola, e seria julgada primeiramente em comparação com outros textos escritos na mesma língua. Ao lado do galicismo, a valorização e os trabalhos de transformação ou renovação da língua poética castelhana estão entre os tópicos mais frequentes na primeira recepção da poesia modernista, e são o assunto da próxima seção.

4. Hispanidade: casticismo, anquilose, esperança

Na segunda metade do século XIX, a situação da poesia em língua espanhola foi representada pela metáfora da anquilose: a atuação forte da Real Academia Española (RAE) na fiscalização dos usos da língua e nas práticas letradas teria prolongado, segundo juízos da época, a presença dos “clássicos da língua” como autoridades, e assim adiado e mesmo cerceado as transformações românticas e modernas que aconteciam em outras nações, as quais pressupunham antes de tudo o rompimento com a cadeia das imitações de autoridades. Paralelamente, na América, no contexto das lutas de independência e consolidação das novas repúblicas, exigências políticas teriam prolongado as atribuições cívicas do escritor. Aceitando-se ou não essas explicações correntes, o fato é que se observa nos textos sobre arte e poesia do fim do século XIX, tanto espanhóis como hispano-americanos, que o impacto histórico provocado pela escrita dos modernistas está firmemente arraigado nessa percepção de um “atraso” do idioma em relação a outros, e que esse fator justifica frequentemente o procedimento do “alambique”, a mistura de elementos de diversas “escolas” do século XIX para que a poesia em espanhol finalmente o adentrasse.

O *casticismo* – materializado no policiamento da RAE em relação à *pureza* do idioma –, que não raro comporta elementos racistas e xenófobos, passa a ser atacado por espanhóis não castelhanos (sobretudo Unamuno) como principal responsável pelo atraso. Por outro lado, o trabalho de eruditos como Menéndez y Pelayo e a proliferação

de publicações como a Biblioteca Rivadeneyra repõem em circulação uma extensa variedade de formas poéticas medievais, ampliando o repertório *castizo* para além dos *siglos de oro* e reordenando o tesouro da tradição: pode-se dizer que o próprio *casticismo* se renovava.

Na década de 1880, a RAE incorpora as academias nacionais americanas a seu quadro, nomeando diversos homens de letras do novo mundo como membros correspondentes, responsáveis pela fiscalização do uso do idioma nas ex-colônias. O valor do *castizo* teve grande acolhida na América, desempenhando, é claro, maior tolerância a traços dialetais e *criollismos*, mas a mesma recusa ao elemento extra-hispânico, sobretudo ao francês. O galicismo dos modernistas rendeu-lhes a acusação de desatenderem o elemento *castizo*, tanto por parte de críticos espanhóis como de americanos. Mas houve também, desde o início, leitores interessados nas consequências para a língua espanhola da engenhosa adaptação de recursos franceses, além do uso daquelas formas recuperadas da tradição, como os *lazes* e *decires* que Darío incluiu em *Prosas profanas*, imitando velhos trovadores, sob o título de “Recreaciones arqueológicas”.

Em relação à invenção e à expansão das possibilidades métricas e rítmicas da poesia em espanhol, cumpre destacar que muitos poemas modernistas versam sobre a inovação que eles próprios praticam. Como amostra, reproduzo abaixo dois fragmentos que revisitam a alegoria do cavalo, tratada na seção anterior. Amado Nervo a emprega para ilustrar, no poema chamado “El metro de doce”, seu próprio domínio do dodecassílabo de quatro acentos:

El metro de doce son cuatro donceles,
 Donceles latinos de rítmica tropa,
 Son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles;
 El metro de doce galopa, galopa... (Nervo, 1947: 383)

E Santos Chocano doma cavalos para celebrar, ilustrando-os, os novos dodecassílabos de três acentos (em poema dedicado a Amado Nervo):

¡Son tres golpes remachando la cadena,
 Son tres saltos que coronan tres alturas,
 Se dirían tres corceles que en la arena
 Estampasen doce firmes herraduras!
 [...]
 ¡Musa, canta; que así puedes en un día,
 Ya que tiran de este carro tres corceles,
 Conquistarse tres imperios de armonía
 Y ceñirte tres coronas de laureles!...

(Chocano, 1905: 149)

Em poemas como esses, os poetas exibem seus talentos virtuosísticos de domadores de cavalos, ao mostrar que conseguem ensiná-los a saltar no ritmo que desejem; esse domínio do artifício em ampla gama de variedades é também uma tópica de exaltação na primeira recepção dos modernistas, e foi usado por González Prada no prólogo das *Obras poéticas* de Chocano, fazendo referência justamente ao novo dodecassílabo: “*Ningún metro le arredra; y sale tan airoso del artístico endecasílabo, como del popular octosílabo. No se esclaviza en la métrica de Herosilla, como lo prueban [...] sus dodecasílabos con acentuación en tercera, séptima y undécima sílabas*” (González Prada, in Chocano, 1905: 10). Libertar-se da métrica de Herosilla era, como veremos, uma das principais bandeiras do modernismo; no entanto, longe de assumir uma atitude iconoclasta em relação à lírica, os poetas procuraram em geral trabalhar a serviço da língua, dentro dos limites que reconheciam no castelhano e nas poéticas contemporâneas estrangeiras; não raro, inclusive, recorreram a argumentos castiços e de autoridade para justificar suas novidades.

O próprio Chocano escreveu, por exemplo, um poema contra o “decadentismo”, intitulado “Flor de Hispania” e dedicado a Juan Valera. Esta estrofe representa bem a direção que o poema toma:

¡Oh musa! Rompe los traidores lazos
De esa sirena, que cantando mata;
Y busca amor en los robustos brazos
Del hispano león, que en mil pedazos
Los castillos de naipes desbarata.
No el licor excitante, que te enferma,
Apures más, para poblar de flores
Tu alma, llanura solitaria y yerma
Que se muere de sed: busca vigores
Que escanciar en tu vaso cristalino;
Y huyendo del festín gózate a solas
En paladear el generoso vino
De las clásicas tierras españolas! (Chocano, 1905: 183)

Para investigar a participação do *casticismo* na composição da “nova música da língua” que se costuma atribuir à poesia modernista, é preciso compreender, então, que ele não foi apenas uma tópica de vituperação visitada por conservadores espanhóis e hispano-americanos na primeira recepção dos novos poetas, mas também um modo de tratamento da língua espanhola levado em conta na própria escritura de seus poemas. A questão é complexa porque gerou diversas polaridades: hispano-americanos contra

espanhóis europeus, quando o modernismo era entendido como fenômeno cultural do “novo mundo”; jovens inovadores contra velhos conservadores, se a nova poesia era encarada como modernização da prática poética com base na assimilação de coisas estrangeiras; entre outras. Não raro um mesmo poeta ou crítico enfrentava o casticismo para posicionar-se em relação a uma questão e, em relação a outra, invocava altos poderes castiços. Dada a complexidade dessa questão da hispanidade, esta seção se desdobrará em duas partes: a primeira trata o tema da “conquista da Espanha” por Rubén Darío, e a segunda é uma análise do tratado “El ritmo” (1894), do espanhol Salvador Rueda, a partir da qual se abordarão os temas do casticismo e da anquilose.

4.1 Rubén Darío e o “triunfo do modernismo”

Pode-se considerar que, após alguns anos marcados por intensas discussões sobre o impacto do modernismo na tradição das letras castelhanas, um livro de Rubén Darío viria a selar um novo modo de relacionamento entre os modernistas hispano-americanos e os letrados da Espanha: trata-se de *Cantos de vida y esperanza*, lançado em Madri em 1905.

A história desse livro remonta a alguns acontecimentos anteriores. Para os espanhóis, 1898 ficaria conhecido como o ano do *desastre*: a derrota militar contra Cuba e os Estados Unidos marca a perda de suas últimas colônias e o início de uma crise de largo alcance. O jornal argentino *La Nación* quer enviar um correspondente para informar seus leitores, por meio de crônicas instrutivas e deleitáveis, sobre os rumos da ex-metrópole, chamada ainda, por força de velhos hábitos, *la madre patria*. O escolhido é Rubén Darío, o mais ilustre membro da redação, considerado naquele momento um grande poeta e o principal responsável pela fervente modernização das letras e das artes que circulava pelos jornais da América Latina – simultaneamente em textos dos cubanos José Martí e Julián del Casal, do mexicano Manuel Gutiérrez Nájera e do colombiano José Asunción Silva, entre outros – desde a década de 1880.

Darío já havia ido a Madri em 1892, mas as circunstâncias eram bem diferentes. O governo da Nicarágua o enviara como representante na celebração do quarto centenário da chegada de Colombo à América. A incipiente fama europeia do escritor se devia sobretudo às “Cartas americanas” com que Juan Valera saudara a publicação de *Azul...* Foi com esse cartão de visita que ele pôde conhecer as maiores personalidades

das letras espanholas – Marcelino Menéndez y Pelayo, Miguel de Unamuno, Salvador Rueda e outros. Mas, apesar da aposta generosa de alguns, o espírito geral era de muita reserva em relação a suas preferências literárias, vistas como afrancesadas e demasiado simpáticas com o temido *decadentismo*. Anos mais tarde, o jovem nicaraguense se queixaria de ter tido que engolir o estigma de *rastaquouère* (palavra com que se depreciava o latino-americano ostentador recém-chegado à Europa); e de ter ouvido um cáustico Unamuno desqualificá-lo duplamente dizendo que escondia sob seu elegante chapéu francês um penacho indígena centro-americano.

Agora a história era outra. Dois livros de Darío publicados em 1896 consolidaram o modernismo, que, firme na América, já começava a angariar adeptos também entre jovens poetas espanhóis. Nas *Prosas profanas*, cujo título ostentava uma erudição provocativa para um conjunto de poemas, Darío exibiu em verso o estandarte modernista que com *Azul...* começara a confeccionar em prosa. E em *Los raros*, apresentava ao público latino-americano perfis literários de artistas e intelectuais contemporâneos, entre os quais Verlaine, Jean Moréas, Lautréamont, Ibsen, Eugénio de Castro e José Martí.

Na primeira das crônicas espanholas de Darío, que seriam reunidas posteriormente no volume *España contemporánea* (Madri, 1901), o correspondente está atravessando o Atlântico e começa a escrever suas impressões e expectativas. Destaca-se um episódio emblemático. Darío se recorda de que, na viagem anterior, seu navio havia encontrado em alto-mar um barquinho de um só tripulante. Teria ele sobrevivido a um naufrágio, precisaria de ajuda? O navegador intrépido enfia um escrito numa lata de sardinhas e a arremessa em direção ao navio. “*Soy el capitán Andrews y voy solo, en este bote, por la misma ruta de Colón, al puerto de Palos, enviado por la casa del jabón Sapolio, de Nueva York. Ruego avisar por cable al llegar al continente, el punto en se me ha encontrado.*” “*Efectivamente*”, comenta Darío, “*aquel curioso commis voyageur de la jabonería yanqui, era el Colón de los Estados Unidos, que iba a descubrir España...*” (Darío, 1926: 12). Desnecessário apontar a analogia entre a situação do aventureiro e a do cronista. Era sua vez.

O império da Espanha terminou; começa o dos Estados Unidos. A latinidade se enfraquece ante o utilitarismo avassalador, que o uruguaio José Enrique Rodó identificaria como um vivo Caliban em seu ensaio *Ariel* (1900). “*Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste*”, escreverá Darío (1968: 642). Crise na Espanha. Temor na América Latina pelo intervencionismo norte-americano, sintetizado nesta metáfora à

maneira de Victor Hugo no poema “A Roosevelt”: “*Los Estados Unidos son potentes y grandes. / Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor / Que pasa por las vértebras enormes de los Andes*” (Darío, 1968: 640). Espanhóis e hispano-americanos clamam por uma voz representativa. Rubén Darío é candidato; em 1905, publica o livro *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*. Dos poemas aí reunidos, a maior parte foi escrita entre 1899 e 1905. O assunto dos *Cantos* é a situação pós-98; criticam-se a “anquilose” (palavra com que se costumava designar o enrijecimento do verso e, por extensão, da cultura espanhola) e o conservadorismo nacionalista (o “casticismo” em versão expandida do campo linguístico para o político e o cultural); propõem-se como solução, por meio da glorificação da hispanidade e da latinidade, a elevação do sentimento coletivo e a luta contra o avanço “bárbaro” dos ianques. No prefácio, lê-se o decreto de um Darío soberbo: “*el movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado*” (1968: 625), que, mais adiante, assim justifica a entrada de temas da política contemporânea em sua poesia:

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter. (Darío, 1968: 626)

Publicado em Madri, sob os auspícios do então jovem poeta Juan Ramón Jiménez, o livro e seu autor são consagrados pela juventude espanhola – incluindo, embora com ressalvas, a maior parte dos escritores da chamada geração de 98 (os irmãos Machado, os irmãos Baroja, Unamuno, Valle-Inclán e outros)³⁹.

Com sua carga simbólica, a “conquista da Espanha” por Darío já foi considerada um dos eventos capitais da literatura hispano-americana, em termos de seus impactos culturais e sociais. Mas é preciso atentar para o fato de que, se na poesia de Darío a hispanidade e a latinidade só aparecem como temas centrais a partir dos *Cantos de vida y esperanza*, o trabalho modernista de renovação da língua espanhola vinha sendo desempenhado e discutido desde meados da década de 1880, como atestam, por exemplo, os fragmentos críticos da primeira recepção de *Azul...* que transcrevi no início deste capítulo.

³⁹ Daí em diante, Darío viveria na Europa (Madri, Paris, Maiorca), visitando esporadicamente a América (incluindo duas passagens pelo Rio de Janeiro e uma por São Paulo), até voltar para morrer na Nicarágua em 1916. Publicaria também *El canto errante* (1907) e outros volumes de crônicas e poesia.

4.2 *El ritmo* de Rueda: um remédio contra a anquilose

*Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles
Ni les yeux ne sont les oreilles.*

La Fontaine, *Le Tableau*, 1674

*¿Para qué sirve una quintilla métrica, la de la
poesía? Para despertarnos una emoción bella.
Pues para lo mismo sirve una flor, para
despertarnos una emoción bella. En el primer
caso, la emoción llega por el oído; en el
segundo, por los ojos... y tanto monta.*

Salvador Rueda, *El ritmo*, 1894

Quando publicou *El ritmo* (1894), o espanhol Salvador Rueda era já um prestigioso poeta em seu país e entre os jovens da América – como também Rubén Darío, a quem considerava àquela altura um dos necessários inovadores da língua, capazes de promover a “evolução poética” pela qual ele próprio dizia trabalhar. No ano anterior saíra *En tropel*, seu segundo livro poético de relevo, que trazia como prólogo um longo poema de Darío intitulado “Pórtico” – o amigo americano ali o chamava de “*buen capitán de la lírica guerra, / regio cruzado del reino del arte*” (Darío, 1968: 585). Alguns anos mais tarde, os dois iniciariam uma lamentável polêmica em torno do título de inaugurador do modernismo, e já no século XX Rueda acabaria se tornando um ácido detrator do movimento⁴⁰. Em 1899, numa das crônicas espanholas posteriormente reunidas em *España contemporánea*, Darío escreve:

Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento. No es que no trabaje [...] pero los ardores de libertad estética que antes proclamaba un libro tan interesante como *El ritmo*, parecen ahora apagados. [...] Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar. (Darío, 1926: 236-7)

Que *El ritmo* seja um tratado composto a partir de antigas prescrições retóricas é coisa que este tópico pretende demonstrar; que dirija ataques mordazes ao domínio de um certo pensamento retórico nas letras espanholas de seu tempo é algo que fica evidente na leitura.

⁴⁰ Cf. Martínez Cachero, “Salvador Rueda y el modernismo”, 2001.

Mas comecemos por uma distinção fundamental para que esta apreciação não pareça querer identificar um paradoxo no texto. São duas acepções diferentes de “retórica”. A que Rueda *ataca* é a disciplina escolar ativa, regulada pela Real Academia Española: uma redução de doutrinas antigas filtradas pelo tratado de Herosilla, *Arte de hablar* (1826), dirigida à instrução dos jovens estudantes na arte da composição verbal. Tanto em Rueda como em muitos modernistas hispano-americanos, a palavra “retórica” designa, frequentemente, a normatização da métrica elaborada por Herosilla e cristalizada em lei da língua ao longo do século. Esta consiste basicamente no estabelecimento de um elenco de metros da tradição castelhana como modelo para toda e qualquer realização poética.

E, para além da questão métrica, os poetas modernistas, como também românticos e modernos de partes diversas, entenderam muitas vezes por retórica o elemento preceptivo e normativo na produção e na recepção de arte, e seus ataques se dirigiram sobretudo à centralização de poder regulador nas mãos das academias. Em sua *Breve historia del modernismo hispanoamericano*, Max Henríquez Ureña chega a afirmar que o movimento modernista parte dessa identificação em torno de um inimigo comum:

El punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento. Hacer guerra a la frase hecha, al clisé de la forma y al clisé de la idea. Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada cual podía actuar con plena independencia. (Henríquez Ureña, 1954: 11-12)

Contudo, manearam com simpatia pelo menos outras duas acepções da palavra *retórica*. Uma se refere a uma suposta ordem ideal da linguagem, manifesta na natureza. Assim é que Darío predica a um jovem poeta:

Escucha la retórica divina
Del pájaro del aire y la nocturna
Irradiación geométrica adivina [...] (Darío, 1901: 152)

Trata-se aí de uma retórica desejável, embora inalcançável. Na outra acepção, mais à mão, compreendem-se como *retóricas* os conjuntos possíveis ou realizados de elementos de composição verbal, ou ainda a própria prática da boa composição. Não só os manuais de retórica, como também os melhores discursos, os melhores poemas, os melhores escritos do passado e do presente manifestariam, como “*el pájaro del aire*”, os

segredos de uma ordem superior, uma retórica divina, também chamada em outros passos *música*. Aí está Darío quando enuncia a ambição de “*aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica*” (Darío, 1888b: 1). Se é assim, pode-se aceitar que os princípios retóricos de composição não lhe valham como norma, mas sim como técnicas que podem ser deduzidas dos textos; e, portanto, que os elementos retóricos presentes nos textos dos grandes autores de sua eleição vão mostrar-se ao menos como vestígios em sua própria produção. Nesse sentido, seria preciso repensar a estrofe do poema liminar dos *Cantos de vida y esperanza*:

y muy siglo dieciocho, y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita. (Darío, 1968: 627)

À força talvez de uma obstinada “sede de ilusões”, muitos leitores de sua obra chegaram a ignorar a presença viva do passado poético em sua produção.

A retórica que Rueda *usa* em seu tratado consiste numa seleção de preceitos antigos e modernos para o gênero epistolar de espécie didática – o mesmo gênero de preceptivas modelares como a “Arte Poética” de Horácio (*Epístola aos Pisões*) e o tratado *Do sublime* atribuído a Longino, por exemplo. Longe, então, de querer apontar uma contradição entre “forma e mensagem” no tratado de Rueda, o que interessa aqui é observar como os argumentos que ele lança em favor da novidade na arte se organizam sobre bases claramente antigas, e refletir sobre o significado e as particularidades dessa convivência no interior do texto, levando em conta as suas relações com práticas nacionais e internacionais do âmbito das letras.

Começemos pelo ataque à “retórica” vigente. O propósito central do tratado de Rueda, manifesto já na primeira das dez cartas que o compõem, é o de contribuir para o que ele considera uma evolução necessária na poesia em língua espanhola, “atrasada” em relação à poesia de língua francesa, italiana, alemã e inglesa, por exemplo, e também em relação ao romance, à música e à escultura (Rueda, 1894: 33). Todas essas artes teriam passado por uma mudança que seria agora urgente na poesia espanhola: uma *revolução rítmica*, nome que remete ao âmbito das poéticas oitocentistas em geral. O motivo do atraso seria um conjunto de fatores que se apelidou à época *anquilosis* (Rueda não usa essa palavra, mas diversas expressões análogas, como “*parálisis del idioma*”), e o principal responsável seriam os acadêmicos conservadores da RAE, a que

ele apostrofa terrivelmente “vestais machos”, “estranguladores de artérias palpitantes”, “dissecadores do idioma” etc.:

Soy el primero en reconocer que hay en la Academia hasta una docena de inmortales que lo son, no por obra y gracia de un pliego de papel, un membrete y una firma; pero lo demás es bazofia despreciable [...]. No es esto hablar en contra de la Academia como *institución*; pero sí contra lo que, por causa de esos espíritus secos y sin jugo, viene a ser *el alma* de la Academia: un alma de sexagenario, de caduco, sin brío, ni fuerza, ni nada. (Rueda, 1894: 36)

A função reguladora da academia – que ele representa em outra passagem como “*un lago infecto donde se pudren las palabras por falta de actividad*” (p. 37) – estaria assim comprometida por essa alma caduca, que, incapaz de formar jovens leitores de poesia moderna e mesmo de compreendê-la, se limitava a “deseducá-los”:

La desorientación que entre nosotros padece la mayoría de la gente y de los literatos y poetas [...] estriba en buena parte, a mi modo de ver, en que se enseña muy mal la retórica en la clase oficial; mejor dicho, no se enseña más que retórica, recetas, fórmulas, como si se tratara de la *farmacopea del escribir*. (Rueda, 1894: 25)

No hay cosa más inútil que esas cátedras de retórica y poética, tal como hoy se enseña la asignatura. ¿De qué le sirve a un hombre salir de las aulas sabiendo los nombres de todos los *incidentes retóricos*, sabiendo contar las sílabas, sabiendo diferenciar los metros (eso el que trae buena *oreja*) y estar al cabo, si llega a estarlo, de lo que es cáscara y superficialidad, si el profesor no le ha enseñado, al mismo tiempo, a *gustar un poeta*, a meterlo en su espíritu y a cultivarle, en una palabra, el paladar artístico, para que goce con lo bello y no con lo retórico? (Rueda, 1894: 31-2)

Fica claro, então, que a retórica atacada é aquela que se oferece como farmacopeia (receitas, fórmulas) de aplicabilidade mecânica, e que portanto limita com moldes preestabelecidos a criatividade dos que escrevem e a capacidade dos que leem os textos de grandes autores “geniais” do passado ou do presente. Não é preciso dizer mais para deixar evidente que, já nesse sentido, o discurso de Rueda se apoia em grande medida nos argumentos da querela dos antigos e dos modernos e na teoria romântica em geral. Mas veremos agora como ele introduz uma distinção de valor nas possibilidades de uso da retórica:

¡Es claro! como que lo que enseñan no es poesía, sino retórica, y de la retórica no la exquisita y bella de los José María de Heredia, de los Leconte de Lisle, de los Teodoro de Banville y muchos más (siento no poder citar un solo nombre español, a no ser, en cierto modo, el de Zorrilla), sino la vulgar, la ramplona, la insostenible de nuestra *lírica de artificio*. (Rueda, 1894: 27)

Rueda tem um plano: ele acredita que a educação dos jovens talentos deve ser incumbência dos maiores conhecedores (sugere nominalmente o crítico Leopoldo Alas, dito *Clarín*), e que assim se favorecerá o surgimento de grandes poetas *verdaderos*,

capazes de gerar por seu gênio uma poesia em que a harmonia do verso brote da criação em vez de atingir-se pelos fármacos retóricos. Por outro lado, vê-se com isso dependente da generosidade divina na distribuição do dom poético, que não pode em si ser ensinado, mas apenas aperfeiçoado uma vez que se revele. Assim, elabora uma classificação dos poetas em quatro níveis, cada um deles baseado numa habilidade relativa a categorias musicais: do melhor para o pior, e do mais raro para o mais frequente, o poeta verdadeiro, o versificador, o *endecasilabista* e o retórico: “*retóricos se dan a espuertas; endecasilabistas no se dan tantos; técnicos, versificadores, joyeros de la forma externa, se dan menos aún (Francia los tiene divinos), y poetas, lo repito, se dan muy poco*” (p. 31).

O retórico é um mero imitador sem talento, um falsificador, fabricante de versos desprezíveis e ridículos que só fazem variar para baixo os versos do passado; enfim, em palavras adequadas à própria caracterização que deles faz Rueda, um enchedor de língua: “*La retórica, las recetas de escribir, los troqueles, se toman aquí, no por formas que surgen en el momento inspirado, sino por una especie de tripas, que en llenándolas de ideas, sentimiento y saber, son la propia poesía en cuerpo y alma*” (p. 29).

O *endecasilabista*, que seria o tipo principal da poesia espanhola do século XIX, aprende a domar de fato o principal metro da língua, e assim produz versos que, se não chegam a merecer o nome de poesia, pelo menos se parecem às vezes com ela, pelo que costuma receber daqueles maus acadêmicos “*los títulos de gran versificador, de maestro de la rima y padre de la forma*” (p. 19). Para Rueda, é ele o culpado pelo “*estancamiento lírico*” (p. 24), porque a monotonia de suas frases – note-se a gradação do efeito – “*adormece*”, “*embota*”, “*entontece*”, “*fastidia*”, “*aburre*” e enfim “*acaba por rendirnos al sueño, por amodorrarnos, por imbecilizarnos*” (p. 15). Trata-se de gente que tem orelha, e não ouvido, provoca Rueda (p. 31); seria preciso que alguém tomasse a frente para dizer-lhes: “*Señores, que no se os oye ya, que se os ha vuelto ronco el pito de tanto tocarlo, y no sabemos que quereis decir: mejor os entenderíamos por mímica*” (p. 17).

A classe dos versificadores acolhe os bons artífices capazes de manejar uma variedade crescente de técnicas. Rueda nomeia entre estes os franceses Gautier, Leconte de Lisle, Heredia e Banville, e inclui indiretamente todos os chamados parnasianos. É esta classe de artífice que o ensino deve se empenhar em formar, posto que a outra, a dos poetas verdadeiros, não se ensina:

A falta de un poeta en el cual *nazcan las armonías sin calcularlas*, como en la pedrería los órdenes de cristales; a falta de un poeta de verdad, al cual *le nazcan las ideas y sentimientos en ritmo*, vengan versificadores de buen gusto, de arte exquisito, de sabiduría *poli-rítmica*. [...] Tienen muchos el trabajo de estos diamantistas del verso, de estos repujadores del estilo, por poesía verdadera, y yo, puesto que todo eso es bello, no me mostraré hostil a reconocerlo como poesía. (Rueda, 1894: 20)

[...] ya que no sienten el *ritmo*, el *canto* dentro de ellos, ni pueden evolucionar su espíritu, [...] ensanchen el círculo de sus formas habladas, cambien de metros, empleen otros que no sean los de siempre, ideen estrofas de modo diferente combinadas, no nos tengan en perpetua monotonía los oídos y los ojos con su arquitectura caduca y con sus galopes siempre y siempre invariables. (Rueda, 1894: 61)

Vale cotejar essas afirmações de Rueda com um fragmento crítico escrito por Julio Herrera y Reissig sobre o poeta uruguaio Oscar Tiberio:

Es que Oscar Tiberio no ha sido un apasionado del ritmo imitativo, de las aventuras métricas, del neologismo bronceado, de las onomatopeyas abstrusas, del acertijo musical por asociación de sonidos, de las morbideces que resultan de la diéresis y del elipse de una sinalefa, del mimo que se obtiene eliminando las *r*, de la ingenuidad amaneciente de las *u*, del delirio y la fineza palatina de las delicadas *i...* y de las *s* y de las *x*. De ahí que nuestro líróforo adolezca, a mi parecer, de esa deficiencia hispánica de matiz y de armonía, que consiste en negar a las palabras la personalidad autónoma del diamante o la corchea, haciendo ningún caso del divino dios pagano de *Esmaltes y Camafeos*. (Herrera y Reissig, 1998: 593)

Assim como Rueda e Herrera y Reissig, muitos poetas modernistas acusaram essa “deficiência hispânica de matiz e harmonia”, que só poderia ser compensada pelo estudo e assimilação de Gautier (autor do livro *Émaux et Camées*, “esmaltes e camafeus”, 1852) e outros poetas franceses da segunda metade do século XIX.

Por fim, na lista de Rueda, o verdadeiro poeta é um “*hombre musical*”, um “*ser rítmico que piensa cantando, siente cantando, escribe cantando*” (p. 24);

[...] un organismo musical, distinto, en su *esencia*, del de los demás seres. Es una especie de lira rítmica que si una pena la sacude, se queja en ritmo; que si una alegría la envuelve, canta en ritmo; que si repercute en ella la Naturaleza, devuelve esas repercusiones hechas cláusulas isócronas y vibrantes. Un poeta es una organización maravillosa, fenomenal, que siente en música, piensa en música, se expresa en música. Es un criadero de formas métricas en las cuales van sus ideas y sentimientos. Como hay trozos de la Naturaleza que se manifiestan por órdenes de cristales, por *ritmos plásticos*, así un poeta manifiesta su inspiración hecha compases, hecha metros, hecha músicas perfectamente definidas y concretas. (Rueda, 1894: 60)

Desta classe ele nomeia quatro românticos espanhóis – Espronceda, Zorrilla, Bécquer e Campoamor –, além de usar como exemplo uma estrofe de Darío, e afetar modéstia ao omitir seu próprio nome. O poeta verdadeiro é um produto da natureza, representado com as figuras do gênio romântico; a “lira rítmica” que o representa é

evidentemente uma variação da “harpa eólia” ou “lira eólia” de que tanto falaram românticos como Shelley: “O homem é um instrumento sobre o qual se exerce uma série de impressões externas e internas, como as alternâncias de um vento sempre mutável sobre uma lira eólia, que, com seu movimento, fazem-na produzir uma melodia sempre variada” (2002: 171); e a orientação univocamente musical das metáforas com que ele é caracterizado revela a ligação do discurso de Rueda com os argumentos ligados à inundação musical da poesia oitocentista.

Com essas condições, e considerando os trechos que arrolamos acima, é de supor que o tratado não se dirige aos candidatos a grande poeta, os quais, uma vez descobertos, deveriam manter-se distantes das pequenezas e ingressar numa instituição ideal onde pudessem aperfeiçoar-se nas técnicas que lhes permitiriam desempenhar nobremente sua missão divinal. No entanto, o mesmo Victor Hugo já havia proclamado no prefácio de *Cromwell* esta lei soberba: “A arte não conta com a mediocridade. Não lhe prescreve nada; não a conhece; a mediocridade não existe para ela. A arte dá asas e não muletas” (1988: 56). Qual é, então, a possível contribuição do tratado de Rueda para a ambicionada “evolução poética”?

Aqui entra a importância de se identificar e discutir a composição retórica do tratado *El ritmo*. Contrariando o caráter ensaístico da grande maioria dos escritos sobre arte no século XIX – a forma livre em maior ou menor grau que se encontra nos mais diversos textos, dos fragmentos críticos de Schlegel e Novalis aos prefácios românticos e parnasianos, das conferências de Ruskin e Hazlitt aos ensaios de Poe, Wagner e Baudelaire; e que aparece inclusive em defesas de poesia como a de Shelley e tratados de versificação como o de Banville –, Rueda adota uma forma rigorosamente regrada de composição. A análise da sua primeira carta (intitulada “*A modo de índice*”) deverá dar conta dessa interpretação.

Digo “sua” porque, do modo como está organizado, o tratado se apresenta como uma série de dez cartas em resposta a José Ixart (1852-1895), um crítico e tradutor catalão de poesia; e, de fato, cumpre o papel de prólogo uma transcrição da própria carta de Ixart que teria gerado a extensa resposta. É preciso dar notícia desta carta antes de entrar na análise da primeira com que Rueda lhe responde. Seus dois primeiros parágrafos configuram um introito cordial, que não poupa elogios ao destinatário e, particularmente, aos seus dois recentes volumes de versos. A menção a *En tropel* (o livro de Rueda que trazia o “Pórtico” de Darío) dá ensejo ao assunto do ritmo: “*El pórtico de Rubén Darío me ha recordado que ese insigne poeta, digno compañero de*

usted, escribió últimamente algo, no sé dónde, si no estoy trascordando (mis indicaciones, como usted ve, son poco precisas), sobre métrica y rítmica” (Ixart in Rueda, 1894: s/p⁴¹). Observe-se que Ixart justapõe as palavras *métrica* e *rítmica*, aproximando coisas que Rueda logo tratará de afastar. As razões do interesse são, segundo o interessado, a qualidade prática de Darío como versificador e a escassez de escritos sobre o tema na Espanha: “*aquí pocos, por no decir nadie, han escrito palabra acerca de la gran revolución métrica que se está realizando. [...] Yo pienso hacerlo*”. Ixart precisa de material, e está prestes a pedi-lo; então, como bom epistológrafo, não deixa de incluir uma polida solicitação lateral a Rueda:

Cuantos materiales pueda reunir, me serán de alguna utilidad. Por tanto, *pido y suplico* que si usted conoce ese artículo [...] de Rubén Darío, me lo mande, y que si usted, en la práctica tan original y tan influido también por el espíritu de novedad en este punto, tiene usted escrito o pensado *algo* sobre el verso, los nuevos metros, las nuevas combinaciones rítmicas, etc., me lo escriba y lo mande también [...]. (Ixart, in Rueda, 1894)

Ao figurar como prólogo no livro de Rueda, evidentemente, o pedido de Ixart justifica a publicação do tratado que o leitor tem em mãos, sem que para isso o autor tenha se dobrado a justificá-lo por razões próprias. Agora já podemos entrar na primeira carta-resposta. Mas, por último, e para não voltarmos mais à carta de Ixart, vale transcrever mais um trecho seu, que faz eco antecipado da consideração da *anquilosis* e do valor das novas considerações poéticas que Rueda defenderá:

¡Es lástima que cuando a italianos, franceses, alemanes e ingleses les interesan y toman en serio esas cuestiones, aquí estemos todavía a la altura de Rengifo, sin soñar siquiera los profundos problemas musicales que se ocultan en la técnica del arte de escribir versos! (Ixart, in Rueda, 1894)

A primeira carta de Rueda começa, naturalmente (ou artificialmente – na arte da escrita, e em especial na epistolografia, são muitas as ocasiões em que esses termos se confundem...), com o agradecimento e a afetada refutação dos elogios recebidos, etc. O convencionalismo do afeto não deve nos desviar de sua função fundamental: é no elogio mútuo que se desenha o caráter dos dialogantes, que se confere autoridade a suas palavras. Nas cartas, se é que foram realmente enviadas, os elogios funcionam como uma costumeira captação da benevolência entre os que se correspondem; mas,

⁴¹ A carta de Ixart a Rueda ocupa as duas primeiras páginas do volume, que não estão numeradas; e a primeira carta de Rueda aparece na página que leva o número 1. Por essa razão, optei por omitir a inútil referência entre parênteses nas próximas citações da carta de Ixart.

transladadas as cartas a um livro publicado, eles cumprem uma função claramente ficcional de descrição dos personagens falantes, dos *dramatis personae*. É, afinal, pelos elogios mútuos que recebemos as únicas informações que deles teremos no livro. Ixart chama Rueda de “*distinguido amigo*”, “*tan bueno*”; “*en la práctica [poética] tan original y tan influido por el espíritu de novedad*”; diz que suas cartas são sempre “*afectuosas*” e que o ter-lhe dedicado um poema “*mucho me honra*”; termina pedindo-lhe que o conte “*entre sus admiradores*”. Rueda responde dizendo-o “*querido amigo*”, atribuindo-lhe “*talento*”, “*sensibilidad artística*” e “*solidez*”, e por fim lhe vaticina a realização de “*obra tan audaz y llamada a ser acaso sillar de un nuevo templo a la belleza poética*” (p. 1). Ainda mais significativa para a elevação ficcional da autoridade dos conversantes é a identificação que se promove, em trechos anteriormente citados, entre homens que se interessam por um tema quase inédito em espanhol e que “*haría tal sensación y provecho*”. Em suma: talvez não fosse preciso tanto detalhe para fazer ver que as vozes de Rueda e Ixart, conferindo autoridade uma à outra, logram transmitir a promessa de uma conversa culta e aventureira ao leitor do tratado.

Pois bem: podendo-se apoiar numa consolidada tradição ensaística a que já nos referimos e numa prática histórica de valorização da subjetividade e da liberdade de expressão da opinião individual *com proveito para a arte*, por que Rueda optaria por uma justificação indireta da pertinência de seu tratado e da autoridade de seu julgamento? Provavelmente porque Rueda defenderá em seu tratado posições controversas e, para isso, como vimos, terá que confrontar a Real Academia Española – a voz do Estado nas questões da língua e da literatura –, cujos membros ele chega a qualificar como uma “*especie de inquisidores em pleno siglo XIX*” (p. 36). Parece razão justa.

Concluída a etapa dos definidores elogios mútuos, Rueda logo se embrenha no tema do ritmo (omitindo o da métrica):

[...] es tan elevado el tema del *ritmo* en nuestro tiempo, se le reconoce, según veo en su carta, tanta importancia por italianos, franceses, alemanes e ingleses, y haría tal sensación y provecho en el Parnaso español ese tema desarrollado por un talento [...] como el de usted, que creo que los poetas que en España *practican* el ritmo y no el *sonsonete* [...] debían decir a usted en cartas o en artículos lo que piensan sobre el tema, con absoluta imparcialidad [...]. (Rueda, 1894: 1)

Eis aí todo o artifício, mas vamos por partes. Em um só parágrafo, o segundo de sua primeira carta, Rueda estabelece todas as suas condições de enunciação: 1) a relevância do tema, apoiada na autoridade de Ixart; 2) a qualidade e os propósitos do

destinatário; 3) em função da qualidade do destinatário, a necessidade, o motivo e a utilidade da mensagem; 4) indiretamente, a qualidade do emissário (como um dos que praticam o verdadeiro ritmo e não o artificial *sonsonete*, isto é, a cantilena maçante, o batuque tedioso e insípido do inepto).

Pode-se inferir dessas escolhas que o objetivo fundamental do tratado de Rueda não era, então, o de instaurar um campo de reflexão sobre o ritmo e as novas práticas poéticas fora das instituições reguladoras espanholas, mas, pelo contrário, o de persuadir essas mesmas instituições a uma reforma na legislação métrica do idioma. Se Rubén Darío se recusava a advogar em favor das novas práticas nos tribunais instituídos, era talvez porque sua proposta de uma “estética acrática” não admitia qualquer tipo de legislação formal, e almejava subtrair das academias o poder de regular a produção poética, “*con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte*” (Darío, 1890, apud Ellis, 1974: 47). Rueda, por sua parte, parece lutar por uma substituição de regime: quer derrubar o sistema “retórico” apoiado no elenco de metros e entronar em seu lugar o sistema rítmico, de modo a renovar a alma da academia e, assim, garantir que ela volte a desempenhar plenamente seu papel institucional.

Na mesma linha poderiam ser interpretadas as propostas de Rueda para o ritmo e os exemplos com os quais ele as ilustra e discute. Mas, em relação a sistemas rítmicos, escolhi apresentar outros, mais diretamente interessantes para os temas desta tese, no capítulo seguinte. A importância do tratado de Rueda é a descrição minuciosa que ele faz da anquilose, da atuação da academia e do “atraso” da poesia castelhana em modernizar-se.

5. Americanismo

*¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas
No reflejaran nunca las blandas velas,
Ni vieran las estrellas estupefactas
Arribar a la orilla tus carabelas!*

Rubén Darío, “A Colón”, 1892

Aos ouvidos do leitor brasileiro, os versos de Darío a Colombo citados em epígrafe devem recordar imediatamente o brado de Castro Alves: “Colombo, fecha a

porta de teus mares!”. A imitação dos franceses oferecia uma alternativa ao domínio cultural espanhol, contra o qual se insurgia um discurso crescente desde as lutas de independência. Mas a busca de uma representação imponente do novo mundo não poderia abrir mão dos modelos *castizos*, responsáveis pela formação literária de sucessivas gerações; e o galicismo não deixava de ser um *européismo*. À parte essas duas vias, emergia também a necessidade de incorporar matérias propriamente americanas à representação poética. Na América hispânica, aguardava-se, segundo José Enrique Rodó (1899: 5), o *poeta de América* – fosse uma voz do novo mundo democrata, fosse um revolucionário socialista; um Whitman sulino, um mártir indígena. Inicialmente, o grande êxito dos *modernistas* entre jovens leitores e uma boa parcela de outros não tão jovens frustrou as expectativas de uma representação política combativa e congregadora. Por outro lado, o ideal de liberdade individual proclamado pela nova poesia veio ao encontro dos anseios das elites liberais locais, que detinham em muitos casos o poder político e os principais veículos de imprensa. Assim, contra o “*utilitarismo batallador*” que diz identificar em “*casi todas las páginas de nuestra Antología*”, Rodó vê ressaltar-se “*con un enérgico relieve de originalidad la obra, enteramente desinteresada y libre, del autor de Azul*” (1899: 10-11). A retórica pragmática de Rodó faz com que Darío, não sendo o poeta que a América quer, seja o poeta de que ela precisa.

A questão posta por Rodó gera, porém, uma enorme discussão. Em seu texto sobre Darío, Justo Sierra responde claramente a ela, dirigindo-se no entanto ao poeta nicaraguense:

Sí, sois americano, panamericano, porque vuestros versos, cuando se les escucha atentamente, suenan rumores oceánicos, murmurios de selvas y bramidos de cataratas andinas; y si el cisne, que es vuestro pájaro heráldico, boga sin cesar en vuestros lagos helénicos en busca de Leda, el cóndor suele bajar a grandes saltos alados de cima en cima en vuestras estrofas épicas; sois americano por la exuberancia tropical de su temperamento, al través del cual sentís lo bello; y sois de todas partes, como solemos ser los americanos [...] (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 144)

Em *Los raros* (1896), Rubén Darío escreve perfis literários de artistas contemporâneos – na maioria franceses, sendo uma das exceções o perfil de Edgar Allan Poe; ao resenhar o livro de Darío, Chocano chega a confrontar a ideia de que o “alambique modernista” tenha usado ingredientes franceses, dizendo que a verdadeira origem das novidades francesas era americana:

Rubén no repara en que todas esas ramificaciones de Baudelaire y todas esas cabriolas de la musa actual, tienen su raíz en las Américas, en un cerebro americano: el de Edgar Allan Poe, que retrata muy “superficialmente” y con menos amor que a cualquier europeo. Deber de crítico y de crítico americano, era hacer de *Los Raros* un ditirambo, de “principio a fin”, al prodigioso Poe, yendo de estudio en estudio, de poeta en poeta, demostrando, palpable e incontrastablemente, que en el árbol genealógico de decadentes y simbolistas, satanistas y místicos, forma tronco un poeta nacido en las Américas; y que, así, de las Américas ha partido, con vía a París, la ola encrespada del “Modernismo”. (Chocano in Díaz Ruiz, 2007: 320)

José Martí, em seu texto “El poeta Walt Whitman” (1887), já havia identificado a linguagem do poeta estadunidense como a expressão de uma nova humanidade que estaria em expansão no continente:

El lenguaje de Walt Whitman, enteramente diverso del usado hasta hoy por los poetas, corresponde, por la extrañeza y pujanza, a su cíclica poesía y a la humanidad nueva, congregada sobre un *continente* fecundo con portentos tales, que en verdad no caben en liras ni serventesios remilgados. (Martí, 1978: 274)

Julio Herrera y Reissig, ao escrever sobre um poemário do amigo César Miranda, saúda o estilo do novo poeta com base na percepção de que ele enfrenta o dogma castiço e a autoridade da Real Academia Española; celebra, em outras palavras, o fato de que a “língua” de Miranda não se pareça em nada com o espanhol, e batiza a nova linguagem de “o americano” – mas sua caracterização do americano é tão evidentemente francesa que me fez hesitar entre citá-la aqui ou na seção sobre a imitação dos franceses:

Un nuevo lenguaje. El americano. Aclamación. ¿En qué idioma estoy leyendo? Todo es suave, espiritual, ligero. Gracia, finura, esbeltez. Perlas, moaré, champagne. Bogan góndolas de nácar y en playas musicales, galope eufónico de centauros, juegos de ninfas ebrias de aurora. Sylvano vierte lágrimas de Iris. Y pasa, pasa virginal teoría. El párrafo laberíntico, la pesada armazón gótica, la redundante hojarasca, el énfasis académico. Rien du tout. [...] Busco afanoso la hinchazón itálica, el ahullido eslavo, el arreo complicado y rechinante de la retórica española, las jotas bárbaras y las intrépidas erres. Todo se mece, todo discretea. Encajes, abanicos, pieles. Minué de lágrimas en brocados persas. Súplica de gemas en estrofas mágicas. ¿Miranda ignora el español? Sin duda, sabe ignorarlo artísticamente. Es más que sabio, lo ha desaprendido. Este es el más noble incienso que hago ondular a su estilo, lleno de matices y de cabrilleos, ágil, nervioso, francés. (Herrera y Reissig, apud Mazzucchelli, 2010: 263)

Neste outro trecho, porém, Herrera y Reissig deixa claro que a “nova língua” descrita só poderia ter surgido na América, e a dota de um valor descolonizador:

La historia dirá un día que en el bloque godo la América ha labrado la escultura ilustre, esa escultura que en umbral de un nuevo siglo de oro para la España señale el renacimiento de su idiosincrasia y de sus letras. De ese modo habremos pagado en moneda inmortal nuestra liberación de la Metròpoli, devolviendo al heroísmo las carabelas de la conquista, cargadas de una multitud jónica de verbos y de fastuosas

preseas, en una salva de pensamiento avasallador. ¡Paso a un francés más rico y a un castellano más elegante! Molière en Góngora y Calderón en Verlaine! Un nuevo idioma para un nuevo continente! (Herrera y Reissig, apud Mazzucchelli, 2010: 265)

Aparentemente menos razoável, mas também bastante frequente, foi a extensão do discurso americanista a aspectos da história das civilizações, de que transcrevo como exemplo o seguinte fragmento de uma carta⁴² do poeta boliviano Franz Tamayo, na qual a valorização do indígena americano chega a tangenciar o discurso racista e eugênico em gestação na Europa:

[...] de la manera cómo los romanos se incorporaron a la cultura helénica – suprema –, de esa manera nosotros nos occidentalizaremos. [...] americanos cuanto podemos, con alma libre y propia, y no con alma hispanoamericana – esa limitación suicida y triste; pero fatalmente occidentales, esto es, aryano-europeos, de cultura y voluntad. Además ¿está alguien seguro, definitivamente, seguro, de que no hay vinculaciones prehistóricas entre el indio aryo y el indio americano? (Tamayo, 1979: XL)

O discurso americanista – romântico num primeiro momento, exigindo a representação e a expressão poéticas das nações independentes; e depois, no início do século XX, *mundonovista*, interessado na consolidação de uma civilização americana (pan-americana) e, no centro-sul, temerosa do imperialismo estadunidense – estimulou entre alguns dos modernistas (Darío, Chocano e outros) uma poesia oratória, gradiloquente, em que a música e o tratamento elegante da matéria contemporânea proporcionam a nota *modernista* à conjugação de convenções ricamente variadas.

Segundo Max Henríquez Ureña: “*Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte*” (1954: 32-34). A identificação do americanismo como tendência principal do modernismo em “sua etapa final” é inexata, pois o *Lunario sentimental* de Lugones (1909) e os últimos poemas de Herrera y Reissig eludem absolutamente a temática americana; de fato, quando escreveu o trecho citado, o grande historiador do modernismo devia ter em mente outros textos que cita depois, como *Alma América* (1906), de Chocano (que ele próprio qualifica como uma tentativa de “*epopeya fragmentaria del Nuevo Mundo hispánico*” [1954: 32]) e *Odas seculares*, de Lugones.

Mais informativo é o parágrafo em que Max Henríquez Ureña busca as origens românticas do americanismo:

⁴² Carta a Martí Casanovas, publicada em 1º. abr. 1928 na revista *Amauta* e reproduzida na edição citada.

El americanismo literario no era, ciertamente, una novedad. Había recibido su impulso inicial durante la época romántica en el Río de la Plata y llegó a constituir un movimiento de alcance continental, carácter que también tuvo en la primera mitad del siglo XIX el humanismo [...]. Además, del americanismo literario se derivaron orientaciones diversas que disfrutaron de larga boga, como el indigenismo. El modernismo, tercero de los grandes movimientos de resonancia continental que pueden señalarse en la literatura de la América española, alcanzó mayor extensión que los anteriores. Pareció, por un momento, que con la preferencia concedida a lo exótico tendía a desterrar la tendencia americanista, pero sucedió lo contrario: fue el americanismo literario el que se infiltró en el movimiento modernista. (Henríquez Ureña, 1954: 33)

De fato, ao “infiltrar-se” no modernismo, o americanismo exigiu muitas vezes uma completa reafinação dos instrumentos, e não raro se promoveram em seu nome ataques à música e às sutilezas técnicas, por afrancesadas, frívolas, artificiais, inadequadas enfim. Chocano é talvez o poeta em que essa opção aparece com mais intensidade. Entre os dois polos emblemáticos de Rubén Darío, que dizia ir “*con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo*” (1968: 627), elegeu claramente o vate Hugo como modelo. Em um soneto, o poeta dirige as seguintes palavras ao “cavalo” (ei-lo aí novamente) que está prestes a montar:

¡Y bien! Dame una sola de tus sonoras crines
Para ajustarla al arco, no de arrullar violines,
Sino de flechar verbos en desatada lidia. (Chocano, 1905: 136)

Em outro poema, chamado “Imprecación”, Chocano exalta o poder do “canto” do vate contra as mesquinhas seduções burguesas, deixando claro que seu canto não tem nada a ver com doces melismas:

Truene la voz de las tinieblas hondas;
Rompa a volar la carcajada indigna;
Hierva el rencor de las humanas menguas,
¡que yo todo lo veo... desde arriba! (Chocano, 1905: 144)

O poeta que tudo vê “*desde arriba*” assume o ponto de vista de um condor ou uma águia, solitário e soberano; e despreza os pardaizinhos que não podem nada a não ser em bando:

Para cruzar por el azul del cielo,
Los gorriones se juntan en bandadas;
En tanto que las águilas van solas! (Chocano, 1905: 149)

Igualmente, pode-se inferir que rouxinóis e canários terão pouco espaço na poesia de Chocano. Neste tópico do americanismo é que fica claro como não há uma unívoca “música do modernismo”: muitas vezes a escolha pelo americanismo leva o poeta ou o crítico a adotar uma outra música, ou uma postura antimusical, ou, até, uma atitude antimodernista. Eis o motivo pelo qual esta seção é a mais curta do capítulo: o americanismo certamente participa do alambique modernista, mas sua entrada na questão da música costuma ser negativa.

Capítulo III

Ritmo e harmonia: a música como efeito

La misteriosa insinuación de un canto.
Herrera y Reissig, “Crepúsculo espírita”

1. O que se ouve no poema

Em muitos poemas do modernismo hispano-americano, uma combinação particular de recursos rítmicos e harmônicos enseja a figuração de uma corporalidade sonora autônoma a cujo efeito chamamos, por analogia, *música*. Quando lemos hoje a primeira estrofe do poema “Era un aire suave...”, de Rubén Darío, podemos nos deixar impressionar pela eufonia e pela dança graciosa das palavras:

Era un aire suave, de pausados giros;
El hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
E iban frases vagas y tenues suspiros
Entre los sollozos de los violoncelos. (Darío, 1901: 51)

Percebemos talvez na estrofe um quadro puramente musical: pois, se por um lado é claro que há uma cena sendo montada, e que essa cena (conforme confirmamos nos versos subsequentes) quer nos fazer recordar uma festa galante ao estilo das pinturas de Watteau, o que o poeta pinta de fato é “um ar suave”, “frases vagas”, “tênues suspiros” e “soluços de violoncelos”, isto é, apenas aquilo que não se pode ver. É possível também interpretar o discurso da estrofe não como composição visual de ambiente, mas como descrição direta de música – esse “*aire suave*” como uma “*ária suave*” cantada num versalhesco baile de máscaras, acompanhada por um conjunto de cordas cujos sons se assemelham a frases vagas, suspiros e soluços. E, antes de tudo, não deixaríamos de notar detalhes vívidos como a reverberação dos sons pelos versos, as rimas internas e finais, os ecos, os paralelismos, tudo concorrendo para sugerir uma dança de movimentos regrados e graciosos; ou a disposição dos acentos, que vai revelando aos poucos um latente compasso ternário, adequado à dança da festa galante, com ritmo elegantemente variado.

Em seu conjunto de disposições, essa estrofe de Darío concentra muitas das características daquilo que se identificaria historicamente como a música da poesia modernista hispano-americana. Eufonia, graça, beleza, elegância, artificialismo são alguns dos atributos mais recorrentes na apreciação de um estilo de escrita poética que se propagaria rapidamente pela América e conformaria as feições exteriores de um movimento artístico. E as alusões frequentes à música e a instrumentos musicais configuram um apoio semântico inequívoco à interpretação de que o poeta imita a música, ou quer fazer música com suas palavras. Tudo isso, como se vê (e como se ouve), está escrito na primeira estrofe de “Era un aire suave...”.

Mas o que dificilmente ouviríamos hoje no poema é o que diz ter ouvido José Enrique Rodó em 1899:

Nunca el compás del dodecasílabo, el metro venerable y pesado de las coplas de Juan de Mena, que los románticos rejuvenecieron en España, después de largo olvido, para conjuro de evocaciones legendarias, **había sonado a nuestro oído** de esta manera peculiar. El poeta le ha impreso un sello nuevo en su taller; lo ha hecho flexible, melodioso, lleno de gracia; y libertándole de la opresión de los tres acentos fijos e inmutables que lo sujetaban como hebillas de su traje de hierro, le ha dado un aire de voluptuosidad y de molicie por cuya virtud parecen trocarse en lazos las hebillas y el hierro en marfil. (Rodó, 1899: 19, grifo meu)

Rodó descobre as qualidades musicais dos versos de Darío na comparação com outros versos da tradição castelhana, e não diretamente neles mesmos. Seu comentário oferece elementos para uma compreensão da primeira legibilidade histórica do poema de Darío: valoriza uma audição culta, que não se limita à impressão sensorial, mas desempenha uma ação voluntária de comparação entre o poema que se põe ante os olhos ou ouvidos e outros poemas armazenados na memória. Como um geógrafo sobrepondo mapas, Rodó começa definindo uma escala, ao escolher avaliar os versos pelo cânone do número de sílabas (“*el compás del dodecasílabo*”); então, coteja dois documentos (o poema de Darío e as *coplas* de Juan de Mena) para verificar as diferenças de desenho; e por fim, agora já não como geógrafo mas como crítico literário engajado na exaltação da produção contemporânea, dá forma final ao seu parágrafo armando uma breve narrativa teleológica em que os dodecassílabos de Juan de Mena passam pelas mãos dos românticos e chegam a Darío, que finalmente os liberta de uma opressão histórica – e as palavras dançam para celebrar o feito.

A leitura de Rodó desperta dois interesses básicos. O primeiro é que se trata de uma leitura histórica produzida no tempo da primeira recepção ao poema de Darío. O segundo é que abre uma via de acesso à historicidade do próprio poema, na medida em

que o crítico, compartilhando o repertório do poeta a quem comenta, diz “ouvir” no interior dos versos de Darío uma outra música vinda de uma série ressonante de outros versos, os quais, nesse sentido, *estariam realmente lá*. É evidente, por um lado, que essa latência só se manifesta quando os versos de Darío são lidos por alguém que tem esses outros versos na memória – o que levou muitos críticos a combater o elitismo, o aristocratismo da arte dos modernistas, que afinal se destinaria a um conjunto reduzidíssimo de leitores empíricos. Por outro lado, fica evidente no poema que a percepção da musicalidade não depende inteiramente de comparações cultas como a que faz Rodó: destituídos de suas relações objetivas com versos anteriores e alheios, a partir das quais Rodó construiu sua profundidade histórica, os versos de “Era un aire suave” perdem certamente muita coisa, mas ainda podem conservar plenamente seu desenho melódico de superfície, sua coesão, sua graça, elegância etc. Nesse sentido, caberia avaliar até que ponto o repertório culto de uma seleta confraria de leitores é um verdadeiro pré-requisito dessa prática: ou se não conviria valorizar e estudar a capacidade inscrita nos textos dos poetas modernistas de instruir, ainda que parcialmente, a sua própria declamação, ampliando a “escuta” poética de um público menos restrito do que se poderia supor. É o que sugere outro dos primeiros leitores de Darío, o mexicano Justo Sierra, quando escreve que o poeta “[...] *ha entrevisto y nos ha hecho entrever, un color más en la poesía castellana, un ultravioleta que no conocíamos; [...] nos ha hecho sentir un sonido más no percibido antes de él*” (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 139).

2. Ritmo e harmonia: problemas e definições

Não se deve perder de vista que, afora a produção teatral ou a declamatória do século XIX, a poesia lírica que circula em livros é muda, não tem som; traz somente uma partitura que orienta a declamação ou incita a imaginação a produzir uma música latente para o "ouvido mental". Nietzsche comparou-a por isso a uma estátua de um deus sem cabeça, isto é, a uma ruína da antiga lírica, que era feita para ser cantada⁴³.

⁴³ Nietzsche escreve em *O nascimento da tragédia* (2007: 41): “[...] o mais importante fenômeno da lírica antiga [é] a união, sim, a identidade, em toda parte considerada natural, do lírico com o músico – diante da qual a nossa lírica parece a estátua de um deus sem cabeça [...]”.

Assim, um dos desafios da lírica oitocentista é lastrear-se em termos de verossimilhança e efetividade sem o apoio comum das práticas anteriores, como a integração do poema a uma melodia externa ou a algum gênero poético. A aposta no ritmo oferece um meio de solidificação da linguagem, na medida em que o ritmo se institui na leitura como uma presença.

A descrição isolada do ritmo de um verso ou poema com base em acentos e pausas esbarra frequentemente num mesmo problema: quando comparados, dois ou mais versos de ritmo teoricamente idêntico podem parecer absolutamente diferentes, e as atribuições de função rítmica que se aplicam a um primeiro exemplo desfalecem em contato com um segundo. Além disso, é comum que um mesmo verso tenha seu ritmo descrito de muitas formas distintas, e não parece haver método sincrônico, diacrônico ou anacrônico capaz de decantar satisfatoriamente essas sempre vivas multiplicidades. Há que levar em conta, por fim, a famosa ressalva ao estudo do ritmo poético escrita por Osip Brik, segundo a qual, assim como as pegadas deixadas por um caminhante na areia não são um ritmo, mas apenas rastros deixados por um ritmo, “o poema imprimido num livro também não oferece senão traços do movimento”; Brik conclui daí que “somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo” (Brik, in Eikhenbaum et al., 1973: 132). Aqui, não havendo à disposição um “discurso poético” anterior, mas apenas seus “resultados gráficos” (os textos), será preciso algum esforço imaginativo para chegar a conclusões sobre o ritmo a partir dos traços que ele deixou no papel.

Por todos esses motivos, as análises deste capítulo evitam adotar um entre os vários sistemas rítmicos já elaborados na rica tradição castelhana dos estudos métricos e de versificação, preferindo escolher de acordo com cada caso elementos adequados para a exposição de um modo de leitura ou para a discussão de outras hipóteses. Em outras palavras, não se trata aqui de reunir ocorrências poéticas para aperfeiçoar alguma teoria do verso, mas, antes, de reunir quando convém teorias do verso – especialmente aquelas que os poetas modernistas conheciam e produziam – para amparar a leitura dos poemas.

Em relação à harmonia, é preciso considerar outros fatores. Sem restringir-se ao âmbito da sonoridade e separá-lo do sentido, a noção de harmonia é multidirecional: determina, por exemplo, a boa vizinhança entre duas palavras consecutivas pelos aspectos sonoro e semântico, ou entre dois versos pela sintaxe (paralelismo, quiasma), pela rima, pela métrica etc. Em poemas de estilo mais suave, delicado, gracioso ou lânguido como os de Manuel Gutiérrez Nájera e Julián del Casal, ou como os das

Prosas profanas de Darío e do *Florilegio* de José Juan Tablada, a predominância, em geral, de símiles e alegorias transparentes sobre metáforas, a fuga ao paradoxo e à obscuridade da elocução ou ao hermetismo e muitas outras marcas estilísticas podem ser compreendidas sob a ideia regente da harmonia, ou, em palavras de Rubén Darío (1901: 102), “*bajo el gran sol de la eterna Harmonía*”.

Assim, parece justa a seguinte afirmação de Tomás Navarro Tomás (1922: 207) sobre Darío: “*El poeta concentraba su culto en la armonía como síntesis aristotélica definidora del universo, de la naturaleza y de la vida. [...] El imperio de la música que él profesaba era el imperio de la armonía*”. Nessa acepção, música e harmonia têm um significado bastante mais abrangente do que o de elaboração eufônica, embora o incluam.

As análises deste capítulo empregam o termo harmonia em múltiplas acepções, sempre de acordo com alguma circunstância oferecida pelo poema: amálgama entre sons e sentidos, figuração onomatopaica, ligação entre partes para configuração de um todo etc. Mas há uma acepção técnica que prevalece ao longo das análises, pois é a que opera mais claramente em conjunção com o ritmo: a distribuição funcional de fonemas iguais pelos versos, sobretudo de vogais. Não se tratará aqui de assumir valores intrínsecos aos sons, à maneira do conhecido poema “*Les voyelles*” de Rimbaud, que estabelece correspondências entre vogais e cores: “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles [...]*” (Rimbaud, 1998: 187). Trata-se de identificar repetições dentro dos versos e de investigar sua função rítmica e, eventualmente, semântica, sempre de acordo com disposições internas de cada verso ou poema. Nesse sentido, a investigação das harmonias se aproveita em parte das propostas de Grammont (1947) segundo a sugestão de Tomachevski (in Eikhenbaum et al., 1973), que assim reduz a teoria do estudioso francês: “Sob o nome de ‘harmonia do verso’, *Grammont* desenvolveu uma teoria sobre a *função rítmica* das *correspondências fônicas*. Dever-se-ia conservar esse termo por unir a noção de regularidade eufônica (qualitativa) à das correspondências rítmicas” (Tomachevski, in Eikhenbaum et al., 1973: 146, grifos do autor). De resto, será desconsiderada a interpretação que Grammont dá aos valores supostamente intrínsecos dos fonemas, que aliás ocupa boa parte de seu estudo.

Ademais, por afinidade de objeto, as análises da harmonia do verso se aproveitam também de alguns estudos de Navarro Tomás em que o assunto central não é o metro, mas a música do verso. Refiro-me principalmente ao estudo “*Ritmo y armonía en unos versos de Rubén Darío*” (1973), em que Navarro Tomás colhe na

Com base nessas anotações, Navarro Tomás trata a “Sonatina” de Darío como uma espécie de “sumo harmônico” da poesia modernista hispano-americana; em sua composição, como nota o estudioso espanhol (1973: 464), “*las combinaciones de vocales, correspondencias de cláusulas y ordenada disposición de los conceptos contribuyen armoniosamente a la acción del metro y de la rima*”. Nem sempre tão simétricas e equilibradas em outros poemas de Darío e de outros poetas, as harmonias vocálicas aparecem com alta frequência e com funções variadas, sempre ligadas ao ritmo, como veremos.

3. Poemas de cláusulas rítmicas

*Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme*

Edgar Alan Poe, “The bells”

O colombiano José Asunción Silva (1865-1896) foi um dos poetas modernistas que fizeram do ritmo o protagonista de uma grande novidade. Seu poema mais celebrado é o “Nocturno”, também chamado “Una noche”. O poema foi publicado em versões diferentes, desde 1892, com correções do autor e mudanças inclusive no título⁴⁴. Os versos têm medidas que variam irregularmente de 4 a 24 sílabas. Mas obedecem a uma regra rítmica: compõem-se quase todos de cláusulas quadrissílabas⁴⁵ com acento na terceira sílaba. As exceções são versos pouco numerosos de 6 e 10 sílabas – não múltiplos de quatro, que comportam, além da cláusula sempre presente, uma ou mais frações dela. A rima, ténue mas presente, é uma toante em “a” nos versos pares. Transcrevo a primeira das duas partes do poema:

Una noche,
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas;
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
a mi lado lentamente, contra mí ceñida toda, muda y pálida

⁴⁴ Para uma história das versões, cf. nota de rodapé dos organizadores em Silva (1996: 32). Vale registrar também que há em português uma excelente tradução do “Nocturno” por Manuel Bandeira.

⁴⁵ Adoto aí uma das muitas interpretações possíveis dos versos de Silva, que já foram lidos como amétricos trocaicos (Navarro Tomás, 1975), com base em períodos trissílabos compostos (Jaimés Freyre, 1912), variações a partir do octonário dicoraico (Saavedra Molina, 1935), de ritmo quaternário (Balbín, 1968) etc. Para uma descrição dessas distintas interpretações, cf. Camurati (1974: 287-8).

“*luciérnagas*”, a mesma regra não deve ser aplicada, porque a última átona precisa ser incorporada à cláusula rítmica seguinte:

en que ardían / en la sombra / nupcial y húme[da] / las luciérna / gas fantásti[cas]

Com base nessa observação, Jaimes Freyre formula alguns possíveis objetivos do corte inovador dos versos de Silva, entre os quais o de atenuar cesuras, possibilitar sinalefas ou hiatos; promover a variedade da prosódia etc. (Jaimes Freyre, 1957: 167). Mas como saberia o leitor quais sílabas deveriam ser descontadas ao final de cada cláusula e quais outras se incorporariam ao início da cláusula seguinte? Não há norma métrica que justifique essa diferença. O que há é um impulso rítmico que vai ficando evidente desde o primeiro verso do poema; para atender a esse impulso, a única escansão adequada do verso mencionado parece ser a que escrevi acima. Assim, em relação ao ritmo, duas coisas chamam a atenção no “Nocturno” de Silva: 1) o ritmo que se manifestará numa leitura em voz alta deverá cumprir regras que se instituem no próprio texto do poema, desligadas de normas exteriores; 2) os versos, apesar de compostos por distribuições diferentes de uma mesma cláusula, não poderiam ser decompostos livremente: garantem-se como unidades distintas por efeitos programados de harmonia, como o jogo das átonas descrito acima.

Pode-se compreender a última sílaba de “*luciérnagas*” – que a princípio poderia ser descontada como as últimas de “*húme[das]*” e “*fantásti[cas]*”, mas que o impulso rítmico instituído pelos versos precedentes obriga a contar como a primeira da cláusula seguinte – como um recurso harmônico, no sentido de que ela promove a unidade do verso ao engatar duas de suas partes contíguas. Segundo Paula da Cunha Corrêa (2003: 7), um antigo uso da palavra “harmonia” entre os gregos designava uma peça de carpinteiros que assegurava a ligação entre duas outras peças; uma espécie de presilha ou encaixe. A átona final de “*luciérnagas*” pertence ao mesmo tempo a dois donos: um é palavra em que aparece, e outro, a cláusula rítmica subsequente. Portanto, funciona exatamente como uma presilha que une duas peças e impede que elas se separem. Pode-se também interpretá-la a partir de uma analogia com uma característica da arte musical do século XIX, assim descrita por Mário de Andrade:

No ritmo, a música estava com um pedregulho no sapato que não lhe permitia andar: a barra-de-divisão. Muito embora Chopin, Chabrier, Debussy apresentem bastante riqueza rítmica, pode-se dizer que o esforço enorme do romantismo, a respeito do ritmo, consistiu em tirar o pedregulho de dentro do sapato: uma pesquisa mais diretamente técnica que expressiva. Wagner principalmente, com a sistematização da melodia

infinita, foi quem repôs a barra-de-divisão no seu lugarzinho mirim e desimportante, o único que ela deve ter na criação musical. [...] A pesquisa rítmica dos românticos foi principalmente isso: abrir portais comunicantes entre os cubículos sucessivos dos compassos, de forma a fazer desses cubículos uma arcada, sob a qual a música pudesse se expandir com maior facilidade. (Andrade, 1951: 155)

De forma semelhante, pode-se dizer que a última sílaba de “*luciérnagas*”, ao vazar de uma cláusula para a outra, estabelece uma via de comunicação entre elas, para que o discurso poético flua sob as arcadas que marcam o ritmo.

O poema com variedade métrica, longe de ser inédito em espanhol, tem antecedentes importantes, destacando-se a forma homônima do poeta colombiano, a *silva* – uma “selva” de versos praticada por grandes poetas dos *siglos de oro*, como o Góngora das *Soledades*, na qual hendecassílabos e heptassílabos podiam suceder-se em livre distribuição, sem rima obrigada nem organização estrófica. Mas a “selva” do poeta Silva tinha nada de *silva* e muito de “floresta de símbolos”, feita de correspondências entre as cadências da fala, organizadas sobre cláusulas rítmicas que se combinam em compasso lento e grave, e os afetos disparados pelas imagens recortadas na memória. Em seu resultado final, era uma forma única: em rigor inimitável, primeira e última de sua espécie, posto que encontrava sua verossimilhança elocutiva na atitude de afetar atender a demandas internas do texto, obedecendo unicamente à lei da invenção harmônica do poema.

A composição sobre cláusulas rítmicas assumia então um efeito estranho à tradição castiça, e remetia provavelmente à musicalidade de literaturas estrangeiras em que o valor do acento se sobressai, como no inglês. Vale observar também que, no contexto das discussões técnicas sobre métrica e versificação, o uso do ritmo fortemente acentual era uma tomada de posição, que afastava a língua castelhana das normas concebidas para a leitura métrica quantitativa.

Por tudo isso, o “Nocturno” de Silva tornou-se rapidamente muito conhecido e apreciado. A imagem da união das sombras dos amantes seria repetida, por exemplo, no terceto final do soneto “El abrazo pitagórico” de Julio Herrera y Reissig:

Oh Sumo Genio de las cosas! Todo
Tenía un canto, una sonrisa, un modo...
Un raptó azul de amor, o Dios, quién sabe,

Nos sumó a modo de una doble ola,
Y en forma de “uno”, en una sombra sola,
Los dos crecimos en la noche grave... (Herrera y Reissig, 1998: 236)

Se a forma final do poema de Silva não podia ser imitada, o procedimento escolhido – o da livre distribuição de uma cláusula rítmica em versos maiores e menores, de acordo com a emoção representada, e com efeitos prosódicos de junção e disjunção – vinha ao encontro do grande anseio dos poetas modernistas por um meio de fazer o ritmo prevalecer sobre a métrica. E foi imitadíssimo. O poeta panamenho Darío Herrera (1870-1914) o emprega em “Lumineas”, poema publicado em 1899 em *El Mercurio de América*:

Con mi fardo de quimeras,
 Con mi fardo de quimeras y esperanzas moribundas,
 Con las plantas destrozadas por los cardos,
 Con el pecho que sangraba por herida muy profunda,
 Iba andando,
 Iba andando solitario, sumergido en honda angustia,
 Bajo aquella aurora triste de granizos y de brumas.
 El ambiente que aspiraba parecía
 Saturado de amargura.
 Me golpeaban
 Con inexorable furia
 Los granizos;
 Y las brumas,
 Tan espesas,
 Tan oscuras,
 En mi torno circulaban,
 En mi torno circulaban como seres de ultratumba. [...]

(Herrera, in *El Mercurio de América*, 1899: 10)

Nesse poema de Darío Herrera, fica claro que a musicalidade resultante da técnica da composição por cláusulas rítmicas não depende da matéria poética: se no “Nocturno” de Silva ela trabalha na verossimilhança elegíaca, representando a melancolia da voz lírica pela perda de uma mulher amada, aqui ela reforça os golpes terríveis com que um ambiente hostil açoita o eu da enunciação lírica. Mais extremos nesse sentido são os usos que o peruano José Santos Chocano dá à técnica em diversos poemas. Em “Los caballos de los conquistadores” (do livro *Alma América*), por exemplo, a repetição da cláusula rítmica assume um efeito imitativo do galope dos cavalos:

Los caballos eran fuertes!
 Los caballos eran ágiles!

 Sus pescuezos eran finos, y sus ancas
 Relucientes, y sus cascos musicales...
 [...]
 No! No han sido los guerreros solamente,

De corazas y penachos y tizonas y estandartes,
 Los que hicieron la conquista
 De las selvas de los Andes:
 Los caballos andaluces, cuyos nervios
 Tienen chispas de la raza voladora de los árabes,
 Estamparon sus gloriosas herraduras
 En los secos pedregales,
 En los húmedos pantanos,
 En los ríos resonantes,
 En las nieves silenciosas,
 En las pampas, en las sierras, en los bosques y en los valles.
 [...]

(Chocano, 1906: 78)

E assim se observa que a técnica das cláusulas rítmicas pode entrar em sintonia com a representação de coisas heroicas, ou, particularmente, da força irremovível dos cavalos espanhóis no contexto da conquista da América.

Há um poema de *Castalia Bárbara* (1899), de Ricardo Jaimes Freyre, em que também se pode identificar a técnica das cláusulas rítmicas repetidas: é o que se intitula “El hospitalario”, cuja primeira estrofe é a seguinte:

A la luz, difusa y fría,
 Que ilumina la colina,
 Con su dulce voz sonora
 Reza
 La campana
 Su plegaria matutina;
 La colina, bajo el son de la campana,
 Se engalana con un manto de armonía,
 Y en el dorso abrigado
 De las rocas se refleja la luz fría de la aurora.
 A los ecos temblorosos
 Da la voz de la campana
 Su armonía soñadora,
 Y ondulando,
 Suavemente, va en los ecos la oración de la mañana. (Freyre, 1957: 56)

Interpretando esses versos como realizações capazes de romper, pelo ritmo, com a lei castelhana do número de sílabas e com a submissão ao elenco de metros, José Oveda, em um dos primeiros textos críticos publicados sobre o livro de Jaimes Freyre, escreveu o seguinte juízo: “*Un poeta que proclama la primacía del ritmo sobre el número, no sabemos hasta qué punto es un revolucionario; mas sabemos que es un poeta de veras, cuyo oído ha sobrepasado en finura al de muchos clásicos automedontes*” (Oveda, 1899: 204).

O poema de Jaimes Freyre é dedicado a Rubén Darío, que havia procedido de modo semelhante em “Desde la pampa” (publicado em *La Nación* de Buenos Aires em

1898, e mais tarde integrado ao livro *El canto errante*, 1907), uma saudação patriótica à Argentina escrita pelo poeta nicaraguense em excursão ao interior do país. A primeira estrofe exemplifica bem a técnica:

¡Yo os saludo desde el fondo de la Pampa! ¡Yo os saludo
 Bajo el gran sol argentino
 Que como un glorioso escudo
 Cincelado en oro fino
 Sobre el palio azul del viento
 Se destaca en el divino
 Firmamento!

(Darío, 1968: 710)

Nesse poema de Darío – embora sério, cantando “*pasadas epopeyas gloriosas*” e “*augustas soledades*” do pampa –, não se deixa esconder uma nota paródica na segunda estrofe, justamente aquela em que ecoa do “Nocturno” de Silva (“*Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas...*”) algo mais do que a tenaz cláusula quadrissílabo:

Os saludo desde el campo lleno de hojas y de luces
 Cuya verde maravilla cruzan potros y avestruces,
 O la enorme vaca roja,
 O el rebaño gris, que a un tiempo luz y hoja
 Busca y muerde
 En el mágico ondular
 Que simula el fresco y verde
 Trebolar.

(Darío, 1968: 710)

Rubén Darío, que, com suas habilidades de nigromante do verbo, tantas vezes elevou pangarés a cavalões, podia ter distribuído pela paisagem “corcéis”, não “potros”; ou podia ter imaginado um de seus místicos bovinos – “*Buey que vi en mi niñez echando vaho un día*” (“Allá lejos”, 1968: 687); “*Una vaca aparece, crepuscular*” (“Cleopompo y Heliodemo”, 1968: 672) – em lugar dessa “*enorme vaca roja*”. (Não me aventuro a propor um substituto mais nobre para os *avestruces*, que têm que rimar com *luces*.) A fauna de potros, avestruzes e vacas que “luz e folhas” “buscam e mordem” é, malgrado o caráter heroico do poema, cômica. Mais do que isso, é a ação dessas bestas que justifica, na fantasia poética, a eleição da técnica versificatória de Silva: em sua dupla voragem por folhas e luz a morder e buscar, os animais vagueiam pelo pampa em ondas, e seu “*mágico ondular / [...] simula el fresco y verde / trebolar*” – sendo *trebolar* uma população de trevos, metonímia da flora rasteira do pampa, que Darío imagina balançando ao vento, pequeninos e impotentes, para lá e para cá. O símile de redução

conclui o registro cômico da estrofe, mas devemos resistir à tentação de interpretá-la como vitupério cidadão do campo, tendo em vista o caráter exaltativo do poema, que o poeta retoma, com jogo de cintura, nas estrofes subsequentes. Creio que o cômico se destina a expor o artifício da técnica, e não o ridículo da paisagem. Ao repetir a cláusula de Silva representando um ambiente totalmente diverso daquela “*noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas*”, Darío denuncia o arbitrário da técnica, mostrando que o mesmo ritmo pode ser adequado a representações bastante distantes. De fato, a tarefa modernista de aperfeiçoar o instrumento lírico incluía expor duras constatações sobre a inconsistência de alguns resultados – Darío, como Silva, perseguia realizações particulares completas, *poemas*, não experimentos formais destinados a utilizações posteriores; deve ter admirado o “Nocturno”, mas deve ter temido a transformação desse poema em modelo unívoco para jovens poetas.

Foi nesse sentido que incluiu um parêntese bem-humorado ao final da primeira estrofe de “El reino interior”, um poema importante para a formulação da poética que predomina entre as *Prosas profanas* (1896):

[...] Se ven extrañas flores
De la flora gloriosa de los cuentos azules,
Y entre las ramas encantadas, papemores
Cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
(*Papemor*: ave rara; *Bulbules*: ruiseñores.) (Darío, 1968: 603)

O poema é dedicado ao português Eugénio de Castro, mago das palavras raras; Darío ironiza essa característica ao concluir a estrofe com um parêntese explicativo que, em perfeito registro de glosa ou mesmo nota de rodapé, aparece não obstante integrado à métrica, ao ritmo e às rimas.

Foi talvez no mesmo sentido que Silva, sob o pseudônimo de Benjamín Bibelot Ramírez, publicou sua “Sinfonía color de fresa con leche”, uma paródia mordaz da “Sonatina” e da “Sinfonía en gris mayor” de Darío, que ostentavam os principais elementos do que já se ia tornando um “estilo rubeniano” entre os novos poetas hispano-americanos. A “Sonatina”, que talvez até hoje seja o poema mais conhecido de Darío, é um conto de fadas cuja musicalidade suave e delicada havia levado Rodó a caracterizá-la como uma *berceuse*, uma canção de ninar. A “Sinfonía en gris mayor”, seguindo a “Symphonie en blanc majeur” de Gautier, pinta toda em matizes de cinza uma cena em que um velho marinheiro descansa na praia, e desde o título abusa das

sinestesias. Silva, misturando características de ambos os poemas e exagerando até o ridículo na imitação, escreve então sua paródia, que começa assim:

Rítmica reina lírica! Con venusinos
Cantos de sol y rosa, de mirra y laca
Y polícromos cromos de tonos mil
Oye los constelados versos mirrinos,
Escúchame esta historia rubendariaca,
De la Princesa verde y el paje Abril,
Rubio y sutil. [...] (Silva, 1996: 118)

De volta à fecunda invenção do “Nocturno” de Silva, vale dizer que, tomada como plena realização e não como experimento, ela não permitia apenas a franca imitação, mas desdobramentos técnicos. Assim, a composição amétrica baseada na repetição de uma cláusula rítmica desempenhou-se também em conformação trissílaba, notadamente na célebre “Marcha triunfal” de Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905⁴⁷):

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo;
Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Ya pasa, debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
Los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas,
Las glorias solemnes de los estandartes
Llevados por manos robustas de heroicos atletas. [...] (Darío, 1968: 646)

Alternam-se ao longo do poema versos de 3 a 24 sílabas, sempre agrupadas em cláusulas trissílabas com acento na segunda. A representação do cortejo que realiza a marcha triunfal é amparada pela regularidade rítmica, cuja função é, em parte, imitativa: representa os movimentos regulares da parada militar. Além da disposição dos acentos, conformam a musicalidade diversos recursos fônicos, como assonâncias (“*ya viene el cortejo*”, “*Ya pasa, debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes*” etc.), aliterações (“*Minervas y Martes*”) e paronomásias (“*claros clarines*”). Tais recursos fazem com que a onda sonora pareça mover-se segundo uma força interna, com uma pulsação amparada em semelhanças e reverberações, representando-se assim o poder irrefreável da marcha triunfal. A musicalidade vigorosa do poema levou Justo Sierra a

⁴⁷ Méndez Plancarte afirma que o poema teria sido publicado pela primeira vez em Buenos Aires em 1895, mas não diz em que veículo. Cf. Darío, 1968: 1188.

afirmar que “*el ritmo [es] apropiado de tal modo a su tema, que es probable que un oído fino, aun cuando fuese el de un ignaro en lengua española, pudiera inferir [...] de la ‘Marcha triunfal’, por sólo su resonancia, que se trataba de algo heroico y bélico*” (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 139). Essa observação exalta a qualidade harmônica da elocução, pois reconhece na aliança entre “letra e música” um amálgama sígnico indissolúvel, capaz de resistir até numa condição em que a “letra” não possa ser compreendida. Ao falar sobre o ritmo, então, Sierra está certamente levando em consideração os mencionados recursos fônicos, e não apenas a repetição da cláusula trissílaba, para sustentar seu argumento: pois deve crer, como Darío, que um puro esquema rítmico, na perspectiva da versificação, não é capaz de amalgamar-se tão intensamente com um determinado registro representativo (*bélico* ou *heroico*, no caso). O seguinte comentário de Arturo Marasso ao poema oferece um claro exemplo de como a disposição das vogais pode induzir a uma interpretação do verso:

Darío presenta el rítmico tumulto en la sonoridad de músicas y pasos, ensaya una forma de hexámetro. Las imágenes auditivas se logran con la inmediata observación; el rumor multiforme y movedizo de menudos ruidos de armas se consigue quizás instintivamente, por la variedad de las cinco vocales donde cae el acento (u, i, o, a, e): “Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros”. (Marasso, 1941: 30)

Assim, como o Silva do “Nocturno”, Darío obtém uma forma única, passível certamente de análise, mas irrepetível em seu conjunto complexo de determinações.

Um pouco diferente é o uso que Darío fez do artifício rítmico em “La página blanca” (*Prosas profanas*, 1896), cujos versos, de medida variada, se apresentam com amplo predomínio de cláusulas trissílabas anfibráquicas (átona-tônica-átona):

Mis ojos miraban en hora de ensueños
La página blanca.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
Mujeres de rostros de estatuas de mármol,
Tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas! [...]
111)

(Darío, 1901:

A mesma regra se observa no poema “Su Majestad el Tiempo”, de Julio Herrera y Reissig, que abre a série *Las Pascuas del Tiempo*:

El Viejo Patriarca,
Que todo lo abarca,
Se riza la barba de príncipe asirio;

Su nívea cabeza parece un gran lirio,
 Parece un gran lirio la nívea cabeza del viejo Patriarca.
 [...] (Herrera y Reissig, 1998: 297)

Como em “La página blanca” de Darío, esses versos de Herrera y Reissig reiteram a onda rítmica pela repetição de expressões inteiras em posições variadas. O último verso transcrito, por exemplo, reforça o efeito ao coletar imagens distribuídas pelos anteriores e concluir com o mesmo “*viejo Patriarca*” que abraza a estrofe.

Um outro poema de Silva apresenta uma realização particular interessante. A mesma cláusula rítmica quadrissílaba do “Nocturno” é a base inicial de “Día de difuntos”, do qual transcrevo a seguir os versos iniciais:

La luz vaga... opaco el día
 La llovizna cae y moja
 Con sus hilos penetrantes la ciudad desierta y fría.
 Por el aire tenebroso ignorada mano arroja
 Un oscuro velo opaco de letal melancolía,
 Y no hay nadie que, en lo íntimo, no se aquiete y se recoja
 Al mirar las nieblas grises de la atmósfera sombría.
 Y al oír en las alturas
 Melancólicas y oscuras
 Los acentos dejativos
 Y tristísimos e inciertos
 Con que suenan las campanas
 Las campanas plañideras que les hablan a los vivos
 De los muertos! (Silva, 1996: 64-5)

Até aí, todos os versos se compõem da mesma base quadrissílaba, sendo que alguns combinam duas cláusulas, outros quatro, e o último usa uma única. Mas, à diferença do “Nocturno”, o ritmo assume uma qualidade imitativa quando se refere, ao fim da estrofe, aos acentos das *campanas* que dobram pelos mortos. A tópica anunciada é a do “por quem os sinos dobram” – os sinos falam “aos vivos / dos mortos”; e o ritmo regular imita o som do instrumento usado como símbolo principal no poema. Por todas essas características, observa-se no início do poema “Día de difuntos” uma clara imitação de “The bells”, de Edgar Allan Poe:

Hear the sledges with the bells –
 Silver bells!
 What a world of merriment their melody foretells!
 How they tinkle, tinkle, tinkle,
 In the icy air of night!
 While the stars that oversprinkle
 All the heavens seem to twinkle
 With a crystalline delight;
 Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,

Entra, então, um elemento “inarmônico”, outro toque, que determina a organização do poema. Em vez de aplicar o mesmo esquema rítmico e elaborar paralelismos estróficos, Silva figura essa “inarmônia” em bruscas mudanças rítmicas, escrevendo na pauta do verso um programa capaz de levar a declamação a representar prosodicamente a complexa sinfonia dos sinos. A sucessão de ritmos funciona, pois, como a alegoria⁴⁸ fundamental do poema, na medida em que dá corpo sonoro à música que representa.

Não já o assunto dos sinos, mas a mera adoção da cláusula tetrassílaba como base para a composição de versos de diferentes medidas em Silva deveria ser motivo suficiente para que os estudiosos da poesia modernista deixassem às vezes de buscar modelos castiços e mergulhassem na pesquisa da linguagem poética compartilhada entre nações e idiomas. Observe-se que a cláusula tem semelhanças com o ritmo de “O corvo” de Poe, um dos textos paradigmáticos para os poetas finisseculares. Vale lembrar que, além do texto inglês de Poe e das famosas traduções francesas de Baudelaire e Mallarmé que circulavam havia muito entre os poetas hispano-americanos, contava-se também em espanhol com uma celebrada tradução em verso, cuidadosa em termos da imitação da musicalidade e em particular do ritmo, publicada em 1887 pelo poeta venezuelano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892)⁴⁹. Transcrevo, respectivamente, a primeira estrofe de “The Raven” de Poe e a primeira de “El Cuervo” traduzido por Pérez Bonalde:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping – rapping at my chamber door.
“’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.” (Poe, 1982: 943)

Una fosca media noche, cuando en tristes reflexiones,
sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones
inclinaba soñoliento la cabeza, de repente
a mi puerta oí llamar:
como si alguien, suavemente, se pusiese con incierta
mano tímida a tocar:

⁴⁸ Sobre as múltiplas possibilidades de aplicação da alegoria, cf. Hansen, 2006.

⁴⁹ Valeria mencionar também a tradução de “The bells” por Domingo Estrada, publicada em 1894, que começa assim: “En las pálidas mañanas / ¡Oh, qué mundo de alegría, oh, qué plácidas hosanas / Con su grata melodía / Surgir hacen las ufanas, / Las vibrantes, ledas notas de las rítmicas campanas! / Las metálicas campanas / Cuya voz se alza sonora / Cuando apuntan las tempranas, vagas luces de la aurora... / Las campanas peregrinas, Argentinas / De melódico voceo, / Que a lo lejos se dilata / Cuando viene ya el trineo sobre sábanas de plata” (Estrada, 1894).

“Es – me dije – una visita que llamando está a mi puerta:
eso es todo, ¡y nada más!”

(Pérez Bonalde, in Poe, 1919: 35)

Chama atenção o fato de que Pérez Bonalde, ao traduzir um poema inglês em 1887 (ou seja, cinco anos antes da primeira publicação do “Nocturno” de Silva, e antes mesmo de que se falasse em modernismo), tenha produzido em espanhol uma longa série de versos em que o metro está subordinado à repetição de uma mesma cláusula rítmica quadrissílaba. “*Es posible*”, sugeriu Pedro Henríquez Ureña, “*que Silva haya encontrado la sugestión de este metro en la traducción del ‘Cuervo’, de Poe, hecha por el venezolano Pérez Bonalde*” (1961: 242); no mesmo sentido, mas talvez abusando da assertividade, Arturo Torres-Río seco chegaria a afirmar que “*el verdadero modelo técnico del ‘Nocturno’ es ‘El cuervo’ de Poe*” (1950: 326).

De fato, a incorporação dos ritmos de Poe em poemas de Silva foi acusada por muitos autores: e, mais do que isso, apontaram-se em termos românticos uma “profunda influência” e uma “estreita afinidade de espírito”⁵⁰. Mas ainda aparecem argumentos voltados a defender a originalidade e autenticidade de Silva, contra possíveis acusações de imitação ou plágio. Estranho critério esse, que menospreza a imitação de elementos estrangeiros como cópia inferior e, ao mesmo tempo, celebra a imitação de autores do passado da língua como índice de evolução na tradição. A qualidade e a beleza do “Nocturno” de Silva são quase um consenso; mas sua novidade parece restringir-se ao ter ele sido composto em espanhol – afirmou-se até que “*el ‘Nocturno’ [...] es el primero poema en lengua española que transgrede la sagrada norma clásica del metro*” (Guizado, in Silva, 1996: 563), o que constitui uma ilusão em relação tanto ao pioneirismo de Silva como à validade histórica de uma suposta “sagrada norma clássica”.

Como vimos ao longo desta seção, é possível afirmar que o “Nocturno” de Silva foi frequentemente apontado por outros poetas e leitores hispano-americanos do século XIX e do início do XX como o disparador de uma novidade técnica bastante afim aos seus anseios, tornando-se um dos mais imitados, comentados e parodiados poemas do modernismo. Silva suicidou-se em 1896, aos 30 anos, em Bogotá; não deve ter chegado a conhecer, portanto, os outros poemas de cláusulas rítmicas que se fizeram a partir do seu. Mas sabemos que tomou conhecimento da primeira recepção de seu poema, em que ele aparece como pivô de uma ampla discussão sobre a nova poesia, o verso livre etc. O

⁵⁰ Cf., por exemplo, Max Henríquez Ureña (1954: 146).

crítico colombiano Baldomero Sanín Cano, amigo de Silva, deixou a respeito este curioso relato:

Admiradores e incapaces la tuvieron por pasmosa innovación, y la señalaron a la consideración de las edades como una nueva forma de la métrica castellana. Silva, para quien la prosodia y la métrica castellanas no tuvieron secretos, sonreía amablemente delante de esos ambiguos comentarios. “¡Si supieran – me decía – de dónde he sacado la idea de usar este metro!” Nada menos que de aquella fábula de Iriarte cuyo principio dice:

A una mona
muy taimada
dijo un día
cierta urraca.

A los intonsos les pareció metro nuevo, porque las cuatro sílabas de cada verso, en vez de estar distribuidas en renglones cortos, se añadían a las siguientes hasta exceder el ancho de la columna en las hojas periódicas. [...] En la fábula de Iriarte cada verso está dividido en dos pies de dos sílabas, lo mismo que en Silva. Pero en el “Nocturno” hay una feliz tendencia a hacer desaparecer en cada cuatro sílabas el acento de la primera, segunda y cuarta, y afirmarlo en la tercera, lo que en realidad le da al metro una apariencia de novedad, porque no parece que se tratara de dos troqueos, sino de un verdadero pie griego de cuatro sílabas, cosa que en rigurosa métrica romance ya no existe. (Sanín Cano, in Silva, 1923: 221-1)

O poema mencionado é uma fábula de José de Iriarte, poeta espanhol do século XVIII, frequentemente exibido como exemplo em manuais e estudos oitocentistas de métrica e versificação – como nos de Eduardo de la Barra e Eduardo Benot, citados neste trabalho. Sinos de Poe, fábulas de Iriarte, preceitos rítmicos, versos românticos de ritmo regular, prosas modernas de ritmo regrado, galopes de corcéis, cantos de sereias, marretadas contínuas e proporcionais derrubando velhos edifícios latino-americanos para abrir espaço à construção de bulevares... Abstraído do poema como grade estruturante, o ritmo resultante das leituras do poema de Silva levou e levará leitores diversos a associações diversas. “*Qui pourrais-je imiter pour être original?*”, repetia um risonho Rubén Darío, que, sempre atento à produtividade das reverberações incessantes de textos e coisas em seus textos, escreveria no prólogo a *El canto errante* (1907):

No gusto de *moldes* nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo. (Darío, 1968: 697)

Pode-se dizer, então, que, apesar da harmonia solidamente inscrita nos versos do “Nocturno” de Silva, um dos efeitos disparados pelo poema é justamente o de fazer ecoar outros poemas e outros ritmos na memória auditiva do leitor. Essas associações, além de desempenharem um papel importante nas diferentes interpretações possíveis do

sentido do poema, trabalham incessantemente pela verossimilhança da própria elocução poética, pois ajudam a compensar o aspecto “novo” do corte dos versos com a ressonância de coisas já conhecidas, já identificadas como poéticas e previamente amalgamadas, no repertório compartilhado, com a representação de certas paixões e de certos movimentos patéticos da voz.

4. Ritmos ambíguos, flutuantes, sugestivos: poesia “com pedal”

[...] *el raso y el moiré que con su roce ríen...*

Rubén Darío, “La canción del oro”, 1888

Ao comparar alguns alexandrinos de Julio Herrera y Reissig com outros do romântico espanhol Zorrilla, o pesquisador uruguaio Mario Alvarez produz este achado de expressão: “*A la tonicidad inapelable de Zorrilla, que funciona como golpes que pautan un ritmo, le corresponde en Herrera una tonicidad discreta, hasta vacilante: el poeta usa el pedal*” (1995: 119-20). A analogia é precisa; consegue mostrar “aos ouvidos do leitor” as sutilezas musicais do verso de Herrera y Reissig, e instrui, por extensão, à leitura de muitos outros poetas modernistas. Algumas das particularidades tratadas na seção anterior poderiam também ser lidas sob essa metáfora do “pedal”; notadamente as harmonias internas dos versos de Silva e da “Marcha triunfal” de Darío. Mas, se naqueles poemas o ritmo e a harmonia davam lastro a composições amétricas, destacaremos aqui poemas de versos isossilábicos em que as sutilezas rítmicas e harmônicas atuam como elementos renovadores ou modernizadores de metros sobressalentes da tradição castelhana, como o hendecassílabo e o alexandrino.

No piano, o pedal de sustentação é aquele que permite, fundamentalmente, o prolongamento das notas tocadas. O mecanismo regular de um piano é: as teclas acionam martelos que golpeiam cordas, fazendo-as vibrar e produzindo o som; quando se solta uma tecla, as cordas ligadas a ela são imediatamente silenciadas por abafadores. O pedal de sustentação ergue os abafadores, permitindo assim que as cordas sigam vibrando após a soltura das teclas correspondentes. Além do prolongamento da nota acionada, há então um segundo efeito básico do pedal: sem contato com os abafadores, as cordas não acionadas também vibram, produzindo uma sutil “nuvem” de sons que altera sensivelmente a sonoridade da música executada. Por fim, vale ressaltar mais um

entre os recursos viabilizados pelo pedal: seu acionamento e soltura podem ser feitos gradualmente, o que permite uma vasta gama de intensidades de uso, principalmente no que se refere à “retirada” das notas. Assim, não é apenas a duração de certas notas que se modifica com o uso do pedal de sustentação: timbre, harmonia, ritmo, todos os elementos da música podem ser afetados, em maior ou menor grau, pelo mecanismo.

Embora a introdução do pedal de sustentação seja anterior ao século XIX, seu uso ganha um papel central a partir dos românticos. Segundo o musicólogo Charles Rosen, “poucos meios serão melhores para se compreender a revolução estilística promovida pelo século XIX que o exame do modo pelo qual os compositores requisitaram o pedal de sustentação” (2000: 41). Usado na música clássica como apoio ornamental à execução de determinadas características de uma composição, o pedal passa, com os românticos, de exceção a regra:

Na escrita da geração romântica de 1830, a pedalização completa se torna, de fato, norma: espera-se, do piano, que ele soe de maneira bastante constante: uma sonoridade sem pedal é uma exceção, quase um efeito especial. Além disso, a frase é agora modelada, ao menos parcialmente, por alterações dessa vibração total. A mudança de pedal é crucial com relação ao movimento rítmico e à sustentação da linha melódica do baixo. (Rosen: 2000, 56)

Chopin, Liszt e Schumann são alguns dos compositores que, segundo Rosen, impõem um uso cada vez mais extensivo e complexo do pedal de sustentação. De Chopin, por exemplo, Rosen escreve que “o novo estilo [...] e a extraordinária sonoridade que ele, pela primeira vez, criou, dependem sobretudo de uma nova e original utilização do pedal” (Rosen, 2000: 53). Mais do que sugeri-lo como ornamento, as partituras românticas passam a exigí-lo constantemente como meio rigorosamente indispensável para a execução, contendo indicações precisas e muitas vezes curiosas. Rosen exhibe exemplos nos quais Chopin indica que o pedal deve ser acionado em momentos diferentes na execução de sequências repetidas, fazendo com que duas melodias simultâneas e idênticas se relacionem entre si de modos diferentes, através do pedal, na primeira e nas outras vezes em que ocorrem. Schumann, que segundo Rosen usa o pedal de forma ainda mais audaciosa, chega a indicar em uma partitura, por exemplo, que o recurso deve ser acionado não para prolongar notas que serão golpeadas, mas apenas para modificar a ressonância de notas anteriores ainda em vibração (Rosen, 2000: 57).

Rosen oferece diversos exemplos em que o emprego do pedal tem efeitos sobre o ritmo, articulando, através das ressonâncias que ele ativa, fragmentos que de outro modo pareceriam independentes, e agindo, pode-se dizer, na coesão dos sons, na passagem de um a outro compasso, na constituição de frases, na acentuação etc. Nesse sentido é que se pode explorar melhor a analogia de Mario Alvarez entre a sonoridade dos versos de Herrera y Reissig e o uso do pedal no piano: por meio de técnicas verbais ligadas ao prolongamento de sílabas, à repetição de sons vocálicos e consonantais, a ecos, reverberações e paronomásias, o poeta é capaz de produzir ritmos ambíguos, flutuantes e sugestivos; além disso, como veremos, ele pode inscrever na própria estrutura dos versos alguns aspectos que se deveria esperar da performance, ou seja, alguns elementos que normalmente cumpririam apenas à declamação em voz alta. Observemos, então, alguns dos “efeitos de pedal” praticados por Herrera y Reissig e outros poetas modernistas.

4.1 Diérese silenciada

Um desses recursos, que merece constar como o primeiro da lista porque foi descrito pelo próprio Herrera y Reissig, é o que ele chamou *diérese silenciada*. O termo “diérese” designa um recurso poético de alongamento silábico que consiste em transformar um possível ditongo em hiato. Tradicionalmente, em espanhol (como em português), a diérese pode ser indicada pelo sinal diacrítico do duplo ponto (trema) sobre a vogal prolongada. Observem-se alguns exemplos em Rubén Darío, que transcrevo a partir da edição crítica de Alfonso Méndez Plancarte (1968):

Rodrigo de Bivar pasa, meditabundo,
Por una senda en donde, bajo el sol glorioso,
Tendiéndole la mano, la detiene un leproso. (“Cosas del Cid”, 1968: 606)

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
Es la camisa férrea de mil puntas crüentas
Que llevo sobre el alma [...] (“Melancolía”, 1968: 675)

Y vi azul y topacio y amatista,
Oro y perla y argento y violeta [...] (“Revelación”, 1968: 713)

Rosa de dolor, gracia femenina;
Inocencia y luz, corola divina,
Y aroma fatal y crüel espina... (“X”, 1968: 663)

Recebem diérese, respectivamente, as palavras *glorioso*, *crüentas*, *vïoleta* e *criüel*, que devem ser lidas “glo-ri-o-so”, “cru-en-tas”, “vi-o-le-ta”, “cru-el”; do contrário, faltaria uma sílaba para a consecução do metro. Adicionalmente, vale notar que, no penúltimo exemplo, o desmembramento da primeira sílaba de *violeta* cria uma sílaba forte “vi” que repete o verbo monossílabo do início do verso anterior (*Y vi azul...*), implícito entre todas as “visões” nomeadas. Donde se conclui que, além dos efeitos de harmonia, eufonia, assonância, aliteração etc., a diérese pode até interferir diretamente no sentido dos versos.

Tradicionalmente, a diérese é tratada como uma licença poética, para a qual conhecidos manuais de versificação do século XIX prescrevem um uso parcimonioso. Em português, encontra-se esse tipo de advertência, por exemplo, no tratado de Castilho (1851); mais tarde, no Brasil, Bilac e Guimarães Passos reproduziram o conselho. Em espanhol, a mais conhecida *Arte de hablar en prosa y verso* do século XIX é a de Herosilla (1826) – celebrizada em seu tempo por ter sido adotada oficialmente como instrumento pedagógico na Espanha e na América, e no fim do século por ter se tornado o principal alvo dos ataques modernistas (sobretudo de Rubén Darío) contra o academicismo. Nela, a diérese é tratada como a terceira de três licenças ou “figuras” prosódicas (sendo as outras duas a sinalefa, união em uma só sílaba de vogais contíguas pertencentes a palavras diferentes, e sinérese, união de vogais contíguas que poderiam ser pronunciadas com hiato). Herosilla prescreve que o uso das três licenças seja raro, e conclui a seção com o seguinte juízo:

[...] en general el verso en que no hay ninguna de las tres, es mas armonioso; el que tuviese las tres juntas, seria detestable; el que reuniese las dos últimas, ó la primera y alguna de las otras, ó muchas sinalefas, duro y arrastrado, á no ser que en cualquiera de estos casos se construya así expresamente para hacerle imitativo. (Herosilla, 1826: 122)

Além de contrariar a regra da parcimônia, a novidade defendida por Julio Herrera y Reissig consiste em “silenciar a diérese”, isto é, não usar o diacrítico, como fez nos seguintes versos (com grifos nossos):

Un cielo bondadoso y un céfiro *tierno*... (“El regreso”, 1998: 18)

Y en brutos sobresaltos, como ante una imprevista
Emboscada, el torrente relinchando *rueda*. (“La flauta”, 1998: 33)

Cien iluminaciones, en *fluidos* estambres,
Perlan de rama en rama, lloran de los alambres... (idem)

Y el mundo se pobló con el *ruido*
Del llanto de la fuente del paseo. (“Amor blanco”, 1998: 334)

Toda duda y todo arcano
Irritaban su *fiebre* (“La vida”, 1998: 377)

O recurso é sutil, e seu uso é pouco frequente nos versos do próprio autor. Difícil falar aí em revolução poética – pensa-se, no máximo, em um artigo a incluir numa proposta de reforma. Não obstante, em duas notas de rodapé que escreveu para explicar soluções adotadas na tradução de dois poemas franceses, Julio Herrera y Reissig toma a diérese silenciada como ponto de partida para uma ampla defesa da nova música do verso, a qual interessa muito a este trabalho, pois pode ser interpretada como uma preceituação e uma descrição da música da poesia modernista. A primeira das notas se refere à tradução que Herrera y Reissig fez do poema “Le Sommeil de Canope”, de Samain. O texto resultante, “El sueño de Canope”, foi publicado em 1903 no *Almanaque Artístico del Siglo XX*⁵¹, com uma curiosa nota inicial: “*Traducción perfecta*”, além da longa nota de rodapé que transcreverei logo adiante. A diérese silenciada aparece sete vezes num total de 34 versos. Seguem os versos iniciais do poema de Samain e da tradução de Herrera y Reissig:

Accoudés sur la table et déjà noyés d’ombre,
Du haut de la terrasse à pic sur la mer sombre,
Les amants, écoutant l’éternelle rumeur,
Se taisent, recueillis devant le soir qui meurt.
Alcis songe, immobile et la tête penchée. (Samain, 1924: 243)

Acodados en la mesa y en la sombra sumergidos,
Del alto terrado a pico sobre el golfo macilento,
Los amantes, escuchando los eternos ruidos,
Ante la tarde que muere, observan recogimiento.
Alcis inmóvil sueña, con la cabeza inclinada. (Herrera y Reissig, 1998: 402)

Um dos entraves mais comuns à tradução de versos franceses para o espanhol (e para o português) é a falta de espaço: as doze *chambres* palacianas de um alexandrino francês viram quartinhos estudantis do Quartier Latin. A tendência oxítone do francês “poupa” sílabas, e o tradutor tem que compensar essa diferença. Já no primeiro hemistíquio do poema de Samain há um exemplo claro: “*accoudés*” ganha, em espanhol, uma sílaba átona final, “*acodados*” (a tradução literal ao português causaria um desastre métrico: “acotovelados”...). O espanhol ainda tem outra dificuldade: “*sur la*

⁵¹ Año III, n. 3, pp. 17-18, Montevideo, 1903; cf. Herrera y Reissig, 1998: 430, nota 8.

table” caberia perfeitamente em “sobre a mesa”, porque o artigo “a” é integrado por sinalefa à sílaba final de “sobre”; em espanhol, o “l” inicial do artigo (“*la*”) impediria a sinalefa – por isso o tradutor trocou a preposição de “*sur la table*” por “*en la mesa*”.

Diante dessas dificuldades, é comum adotar em traduções para o espanhol um metro mais longo do que o original francês. Herrera y Reissig escolheu, para traduzir os alexandrinos franceses de doze sílabas, não o alexandrino castelhano (que tem 14), mas um metro ainda mais longo, de 16, composto por dois membros de oito (equivalente, de novo, ao de “O corvo” de Poe). Assim se pode escandir, por exemplo, o primeiro verso (“*Acodados en la mesa y en la sombra sumergidos*”):

A- co- da- dos- en- la- me- sa /
y en- la- som- bra- su- mer- gi- dos

Por paralelismo, essa “grade” instituída pelo primeiro verso demanda que, no terceiro (“*Los amantes, escuchando los eternos ruidos*”), a diérese silenciada quebre o ditongo da palavra *ruido*:

Los- a- man- tes,- es- cu- chan- do /
los- e- ter- na- les- ru- i- dos

Do contrário, não apenas faltaria uma sílaba na contagem, como também – e este é o fator mais imediatamente “audível” da necessidade da diérese – o último acento do segundo hemistíquio seria atraído para uma posição anterior à do primeiro (com grifos meus):

Los- a- man- tes,- es- cu- chan- do /
los- e- ter- na- les- ruí dos

O mesmo acontece no primeiro hemistíquio do quinto verso (“*Alcis inmóvil sueña, con la cabeza inclinada*”), com o verbo *sueña*:

Al- cis- in- mó- vil- su- e- ña, /
con- la- ca- be- za in- cli- na- da

Há outros cinco versos da tradução em que, de acordo com o mesmo princípio, ocorre a diérese silenciada (com grifos meus):

Por puntos sobre la puerta un resplandor *trasciende*;

Y el misterioso suspiro que hacia la noche *asciende*
[...]

El *pleamar* y la estrella que, en su base, se estremece
[...]

Todo lo exalta! Una lenta *embriaguez* de ventura
[...]

A lo lejos los follajes zumban... La noche *sueña*... (Herrera y Reissig, 1998: 402-3)

Com os exemplos, creio que a presença do que Herrera y Reissig chama de diérese silenciada já está bem clara; mas vale ainda discutir, antes da nota de rodapé, alguns efeitos que ela provoca por reverberação. No dístico que rima “tras-ci-en-de” e “as-ci-en-de”, a diérese é nítida no primeiro verso; mas, no segundo hemistíquio do segundo verso (“*que hacia la noche asciende*”), há pelo menos quatro escansões possíveis:

que ha-	cia-	la-	no-	che as-	ci-	en-	de
que ha-	cia-	la-	no-	che-	as-	cien-	de
que-	ha-	cia-	la-	no-	che as-	cien-	de
que ha-	ci-	a-	la-	no-	che as-	cien-	de

Ao perceber que deve quebrar ditongos em palavras não sinalizadas com o duplo ponto da diérese, por que o leitor não quebrará também as sinalefas, por exemplo? As regras castiças podem ter sido abolidas... Institui-se aí a confusão temida por Hermosilla, que o levara a julgar “*detestable*” um verso em que as licenças prosódicas aparecessem combinadas. O ritmo se torna mais ambíguo; parte da responsabilidade sobre a acentuação passa ao leitor, que executa a leitura dos versos mencionados como um instrumentista executa uma música. Mas, em comparação com outros versos de Herrera y Reissig que examinaremos mais adiante, isso tudo ainda tem poucos desdobramentos nesse “*Sueño de Canope*”, em que a regularidade geral do ritmo fornece um apoio sólido à resolução de quase todas as passagens ambíguas. É o que acontece, por exemplo, com a escansão das palavras *sueña* e *dueña* nos seguintes versos:

A lo lejos los follajes zumban... La noche *sueña*...
Alcis, los ojos al cielo, con un beso a inclinarse,
Sobre la boca ha dejado rendirse el alma a su *dueña*;
Y súbito el corazón parecele quebrantarse! (Herrera y Reissig, 1998: 403)

Ao fim do primeiro verso, *sueña* deve ser lido com diérese; ao fim do terceiro, ainda que o leitor hesite e se deixe seduzir pela semelhança das palavras, saberá, pelo ritmo, que *dueña* não leva diérese. Neste como noutros casos, apesar de uma certa ambiguidade, a escansão está ligada a uma pauta rítmica que o escritor embutiu na estrutura da composição – sem deixar espaço para uma interpretação mais livre do leitor, a quem cumpre descobrir uma dicção dada como correta. Num trecho de sua segunda nota de rodapé sobre a diérese silenciada, que vale antecipar aqui para concluir o argumento deste parágrafo, o autor assim justifica a ausência do diacrítico: “*a mi sentir un lector culto, que se dé cuenta del arte y del refinamiento de la expresión, no necesita señales que lo adviertan del valor fónico y de las curvas que sugiere cada vocablo, luego que el Poeta los acaricia*” (Herrera y Reissig, 1998: 416).

Com todos esses pormenores técnicos, essas justificativas extensas para sílabas tão curtas e essa estranha preferência por observar ao microscópio pedacinhos de uma coisa – a poesia – que, como escreveu Justo Sierra, “deveria ser contemplada pelo telescópio” (in Mejía Sánchez, 1968: 140), a discussão da diérese silenciada é uma daquelas que levaram e seguem levando muitos leitores a identificar no modernismo hispano-americano uma tendência insuportável ao preciosismo e a ultrabizantinas faltas do que fazer. Mas a leitura da primeira nota de Herrera y Reissig pode desfazer essa impressão. Transcrevo-a integralmente, apesar de longa, para preservar o andamento da prosa, lembrando que ela foi publicada junto com a tradução do poema de Samain que procurei discutir até aqui:

Note el lector la elasticidad harmónica que doy a las palabras. Una de las conquistas modernas de la literatura quintaesente ha sido la de convertir la vieja plancha broncina, el pedrusco de la catapulta épica, que tanto gusta a los españoles y a los grafómanos del Continente, en terciopelos del pentágono, en deslizamientos de hora crepuscular, que traducen la morbidez y el abandono anímico del poeta en las situaciones de sueño, de vacío inconsolable, de compenetración sobrehumana con la Naturaleza, de anonadamiento en las nostalgias brumosas de una vida anterior o ultraterrestre... La dulzura d’Annuncista, nacida en las fuentes soñadoras del París poético, sugiere, encanta, convierte la palabra en un murmurio, en un eco de crujía, en un pisar galante sobre pieles embrujadas, en el palacio de Monsieur Satán: en un suspiro sacrificado sobre un abanico. Y no es esto solo, sino la interpretación orquestal de todas las insinuaciones y correspondencias en la soledad, cabe el tilo de los sueños, en la playa sonora, junto a la ermita de la montaña. La diéresis silenciada es, pues, el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso. El gran Samain, así lo comprendió, y todas sus poesías nos muestran ese alargamiento aristocrático de la palabra, que como una liga voluptuosa rodea suavemente la pierna augusta, de arco rítmico, de Sapho, la eterna Sapho, el Mito de la Poesía, la diosa de los sueños, la virgen y la hetaira, mi madre, mi amante, mi hermana, todo a la vez, la mentira hecha Hada, como dice Tennyson, el espectro de la realidad como la pinta Hugo. (Herrera y Reissig, 1998: 402)

Como lhe é característico, a escritura de Herrera y Reissig opera com cascatas de ecos, associações e amplificações; permitamo-nos retalhar o texto. A primeira frase institui o discurso como advertência de um “eu” poeta a um “tu” leitor. A partir da segunda frase e quase até o fim da nota, desaparecem esses dêiticos, e o discurso corre como dissertação em defesa de um certo tipo de poesia. Na definição desse tipo, que é feita de forma oblíqua e por dispersão de atributos, confundem-se dois conjuntos: um abrange poetas de diversos idiomas e o outro se reduz aos poetas de língua espanhola.

O primeiro conjunto é que poderíamos identificar como “a poesia moderna internacional”, e dentro dele há um grupo que pratica “*literatura quintaesente*”. Observe-se aí que, ao usar o qualificativo “*quintaesente*”, Herrera y Reissig evita os rótulos correntes (parnasiana, decadente, simbolista, nefelibata, impressionista, torre-de-marfim etc.) em favor de uma palavra que dispara um paradigma indefinido: isto é, fica a cargo do leitor (do “tu”) elaborar uma lista mental de quais seriam os autores de literatura “*quintaesente*”. A palavra sugere, é claro, uma direção: sugere pureza, perícia e um sentido de elevação acima da mediocridade, associando-se por exemplo aos preceitos da “Art poétique” de Verlaine (“*De la musique avant toute chose... [...] et tout le reste est littérature*”, 1884: 23-25) e de Mallarmé (“*Donner un sens plus pure aux mots de la tribu*”, 1989: 99). Haveria, de um lado, os “*quintaesentes*” e, de outro, “todo o resto”. Além disso, o texto da nota oferece outros parâmetros para a elaboração desse paradigma, como nomes de poetas que o integram: D’Annunzio e Samain. A doçura do primeiro, diz Herrera y Reissig, nasce das fontes sonhadoras da Paris poética; ao fazê-la representar diversos caracteres da música do verso proposta pela “*literatura quintaesente*” (“*sugiere, encanta, convierte la palabra en un murmurio, en un eco de crujía, en un pisar galante sobre pieles embrujadas*”), o autor determina obliquamente a convergência de diversos empenhos da poesia contemporânea nas proposições francesas da segunda metade do século XIX. Por fim, aparecem também nomes de anteriores cabeçalhos do elenco da poesia lírica, sendo Safo a matriarca da dinastia e Hugo e Tennyson dois de seus mais recentes entronados, armando-se uma espécie de linhagem.

A diérese silenciada seria uma marca dessa moderna “*literatura quintaesente*”, nomeadamente de Samain. Seu uso promove uma “*elasticidad harmónica*” e um “*alargamiento aristocrático de la palabra*”; ao empregá-la, o tradutor se une ao grupo dos que praticam “*literatura quintaesente*”. Aqui entra o subgrupo de interesse voltado à situação histórica dos poetas de língua espanhola: uma das maiores conquistas da “*literatura quintaesente*” teria sido converter em veludo e música (“*terciopelos del*

pentágrama”) os metais (“*la plancha broncina*”, de bronze) e as rochas (“*pedrusco*”) da elocução poética tradicional. Herrera y Reissig age na tópica da anquilose do verso castelhano: como diversos poetas de seu tempo, acusa a poesia castelhana de se haver especializado em poucas formas, especialmente as adequadas para a representação de coisas públicas, heroicas, solenes etc. Ao participar com papel destacado na reforma poética, a diérese silenciada leva, por isso, o mérito de “*el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso*”. Vale lembrar aqui que a palavra *moaré* (em português “*moiré*”, galicismo que designa uma espécie de tecido) se havia difundido como emblema modernista numa célebre aliteração onomatopeica que constava de um conto de Rubén Darío – “*el raso y el moiré que con su roce ríen*” –, destacada e discutida desde o prólogo de Eduardo de la Barra à primeira edição de *Azul...* (1888).

Considerando as associações que vimos expondo, é possível afirmar que, quando Herrera y Reissig “tinge” com os matizes crepusculares da intimidade as cores claras ou primárias do discurso científico e da maquinaria bélica (a “*catapulta épica*” da poesia castelhana, que arroja sílabas duras e pesadas contra o ouvido do leitor), ele está escrevendo, alegoricamente, uma breve história do modernismo hispano-americano – um dos nomes que poderia levar, então, essa facção hispânica da “*literatura quintaesente*”. Herrera y Reissig evita aí o uso de qualquer rótulo, não para cobrir de nuvens o assunto, nem para desligar-se deste ou daquele “movimento”, mas talvez para poder tratar a questão com mais qualificativos do que substantivos: ou seja, para ser mais preciso, para descrever com mais apuro o que não vê vantagem em definir, e para reduzir o risco de que sua defesa da diérese silenciada seja interpretada a partir daqueles rótulos, nem por quem insiste em usá-los.

A segunda nota de rodapé que Herrera y Reissig escreveu em defesa da diérese silenciada se refere ao seguinte verso de sua tradução do poema “Nina”, de Zola: “*Basta para la sonrisa y el ensueño de un día*” (1998: 416). A dificuldade aí seria a escansão do segundo hemistíquio: para chegar às oito sílabas, é preciso ler “*ensueño*” com diérese ou “*de un día*” sem sinalefa. Prevenindo possíveis censuras ao verso, o tradutor puxa esta nota de advertência, que começa remetendo à nota anterior:

Léase mi nota [...] sobre la magnífica importancia de la diéresis en la métrica moderna. Los que están acostumbrados a los versos de fierro, a los *apeñuscamientos diptónguicos*, que constituyen el pedregal de quienes versifican en España y en estos pueblos, no me lean si de antemano no se proponen con abstracción de rutinas, adaptar su oído al terciopelo melódico de la palabra dulcificada. Hallo innecesario el signo *cursi*, a modo de licencia, de los dos puntillos sobre la vocal, desde que a mi sentir un lector culto, que se dé cuenta del arte y del refinamiento de la expresión, no necesita

señales que lo adviertan del valor fónico y de las curvas que sugiere cada vocablo, luego que el Poeta los acaricia. [...] (Herrera y Reissig, 1998: 416, grifos do autor)

Agora o “eu” não se dirige a um “tu”, mas contra um “eles”: não me leiam aqueles que estão acostumados a metal e rocha (“*fierro*”, “*pedregal*”) e não se propõem abstrair-se de suas rotinas de leitura. Essas rotinas remetem novamente à dureza da dicção. Os ditongos frequentes são uma característica da língua (basta comparar com o português), mas os “*apeñuscamientos diptónguicos*”, os ditongos que se amontoam, constituem o pedregal daqueles que versificam em espanhol. Esse pedregal pode ser entendido pelo menos de duas formas: uma, é dele que os versificadores da tradição castelhana vêm colhendo as pedras que lançam de suas catapultas épicas; outra, é ele o terreno acidentado que o poeta moderno tem que saber transformar para obter o veludo melódico da palavra dulcificada... O ditongo é, pode-se dizer, uma pedra nos sapatos de veludo de Herrera y Reissig; e a diérese, tradicionalmente tomada como “licença”, torna-se um alívio para esse sofrimento. Quebrando as séries de ditongos, a diérese promove a transformação alquímica do material poético.

Para concluir esta seção sobre a diérese silenciada, falta discutir um último ponto. Há coisas que só se podem conhecer obliquamente. Em suas duas notas de rodapé, Julio Herrera y Reissig não precisou citar versos alheios com o diacrítico para provar a existência deles, muito menos reproduzir fac-símiles de páginas velhas. Para nós, que o lemos hoje, a presença do sinal indicativo de diérese em versos publicados no século XIX é um dado que se prova suficientemente pela existência de um ataque a esse diacrítico publicado em 1903.

Quando listei, no início desta seção, versos de Rubén Darío marcados com o diacrítico, pretendia apenas expor o mecanismo da diérese, para favorecer a compreensão do assunto; ainda assim, tomei o cuidado de avisar que os transcrevia a partir de uma edição crítica (1968). Mas a escolha dessa edição trazia um prejuízo evidente: ela não foi lida por Herrera y Reissig, morto em 1910.

Como teriam aparecido esses mesmos versos de Darío em edições publicadas antes de 1910? O primeiro exemplo, extraído do poema “Cosas del Cid” (*Prosas profanas*), está grafado assim em sua primeira publicação⁵² em livro (1901):

Rodrigo de Vivar pasa, meditabundo,
Por una senda en donde, bajo el sol glorioso,

⁵² Refiro-me à 2ª edição de *Prosas profanas* (1901). O poema “Cosas del Cid” é uma adição de 1901; não consta da 1ª. (1896).

Tendiéndole la mano, le detiene un leproso.

(Darío, 1901: 139)

A palavra “*glorioso*” deve ser lida com diérese, embora não leve o diacrítico. O segundo exemplo, do poema “*Melancolía*”, assim aparece na segunda edição (1907) de *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y Otros poemas*:

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
Es la camisa férrea de mil puntas cruentas
Que llevo sobre el alma [...]

(Darío, 1907a: 133)

A palavra “*cruentas*” deve ser lida com diérese, embora não leve o diacrítico. Para o terceiro exemplo, do poema “*Revelación*”, infelizmente não pude consultar uma edição mais antiga. Mas o quarto exemplo compensa. A palavra “*cruel*”, que deve ser lida com diérese, aparece sem diacrítico na edição de 1907 (p. 100) citada acima, e também sem diacrítico numa versão manuscrita do poema, reproduzida em fac-símile numa edição especial de 2004:

Rosa de dolor, gracia femenina;
Inocencia y luz, corola divina,
Y aroma fatal y cruel espina...

(Darío, 2004: 62)

Nessa edição de 2004 encontram-se outros quatro manuscritos em que Darío “silenciou a diérese” (pp. 41, 55, 155 e 157), e nenhum em que apareça o diacrítico. Os organizadores do livro anotam que, de um total de cinco ocorrências, três passaram a grafar-se com o diacrítico a partir da terceira edição dos *Cantos de vida y esperanza* (Barcelona: Maucci, 1907) e outros dois apenas a partir da edição crítica de 1968 – na qual não há qualquer advertência a respeito desses acréscimos.

Na vasta coleção de manuscritos de Darío abrigada pela Biblioteca Nacional do Chile, encontrei apenas uma vez o diacrítico escrito pela mão do poeta, justamente na palavra “*pöeta*”, no verso 9 de um poema inédito intitulado “*Nox-Aurora*” (“*Pero este Pöeta fue*”, ms. 530, f. 1, s/d⁵³). Na mesma folha, porém, no primeiro verso do poema, a palavra “*poeta*” aparece sem o diacrítico, ainda que, por razões métricas, deva ser lida com diérese (“*De algún poeta el delirio*”).

Quer dizer, então, que a diérese silenciada era comum em Darío, e que o sinal diacrítico só foi introduzido em seus versos por editores e revisores? É possível. Mas

⁵³ Uma reprodução desse manuscrito pode ser vista no seguinte endereço, pertencente ao *site* da Biblioteca Nacional de Chile: <http://bncatalogo.cl/escritor/AE0000228.pdf> (acesso em 05 nov. 2012).

isto não significa que Herrera y Reissig tenha falseado a questão, lançando advertências virtualmente inúteis a respeito. Pelo contrário. Em suas notas, ele não reclama para si a invenção da diérese silenciada; apenas faz dela o ponto de partida, como vimos, para a defesa de uma série de recursos capazes de promover, em conjunto, uma nova música para a poesia em língua espanhola, trocando os metais e as duras pedras do estilo predominante na tradição castelhana pelas sutilezas “de veludo e moiré” da poesia contemporânea. Pode-se dizer que a presença do diacrítico significava, para Herrera y Reissig, a presença da instituição normatizadora, da polícia da língua; um indesejável *imprimatur* manchando a página de academicismo, e transformando em *licença poética*, permitida por terceiros, algo que deveria ser interpretado como elemento estruturante da música do verso. Nesse sentido, o uso da diérese silenciada não devia passar despercebido: a ausência do diacrítico marca um gesto deliberado de apagamento, tornando-o portanto *presente* no texto. Daí as notas tão abrangentes.

Então a pesquisa só deveria levar em conta os manuscritos autógrafos? Neste caso, não. Já que o diacrítico indicador da diérese é uma norma voltada a instruir os leitores de um livro sobre como escandir os versos, mais vale buscá-lo nas versões impressas destinadas a um público presumivelmente mais amplo do que em manuscritos de circulação restrita. Em manuscritos, a ausência ou presença do diacrítico pode informar algo sobre a vontade do autor e sobre seus hábitos de escriba; em revistas e livros publicados, informa sobre uma prática poética em sentido amplo, incluindo a participação de editores, revisores e tipógrafos na constituição do texto final. A ausência sistemática do diacrítico em alguns dos primeiros livros de Darío mostra que “silenciar a diérese” era algo possível, em espanhol, na primeira década de 1900; sua presença em outros mostra que assinalá-la também o era. E sua presença massiva na edição crítica de 1968 mostra que o editor Méndez Plancarte optou por normatizar as grafias de acordo com parâmetros de seu tempo presente (a mesma opção que leva quase todos os editores a “atualizar” a pontuação e a ortografia de textos anteriores ao século XX, por exemplo).

Por último, a pesquisa só pode ser feita com base na primeira versão publicada de um livro ou poema, ou de uma edição *princeps* etc.? Neste caso, isto tampouco vale como regra, dadas a quantidade e a qualidade das variantes encontradas. O desprezo pelas variantes levaria o pesquisador a omitir dados importantes. Por exemplo: a primeira publicação do soneto “El almuerzo”, de Julio Herrera y Reissig, em 1904, trazia um verso com diérese silenciada (“*Un cielo bondadoso y un céfiro tierno...*”, *El*

Diario Español, apud Herrera y Reissig, 1998: 104); mas na segunda, feita um ano depois, a métrica aparece “corrigida” pela substituição de “céfiro” por “cefirillo”: “*Un cielo bondadoso y un cefirillo tierno...*” (Herrera y Reissig, 1914: 19), e essa “correção” tem sido adotada em diversas edições do poema em livro, desde a de 1914, cuidada por Rufino Blanco-Fombona.

As notas de Herrera y Reissig sobre a diérese silenciada cumprem, então, uma função tática que vai muito além da discussão técnica e normativa. Ensejam a percepção de que o ritmo poético não está plenamente inscrito no texto, como tampouco independe dele: produz-se historicamente em construtos complexos, nos quais interferem diversos membros de uma sempre dinâmica comunidade que inclui poetas, leitores, editores, preceptistas. Dessa perspectiva, haveria sempre uma política do verso. E, nos anos do modernismo hispano-americano, parece justo descrever a participação dos poetas de que nos ocupamos como um esforço – nesse sentido, coordenado – pela ampliação do sufrágio versificatório para fora do círculo normativo baseado em antecedentes castiços da tradição, representado no controle desempenhado pelos acadêmicos da Real Academia Española e de outras “autoridades literárias” como os poetas e professores reunidos em sociedades ateneístas na América. “*Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos*”, predicava Rubén Darío (1968: 617) aos jovens, divulgando uma prática em que as balizas estanques da versificação já não poderiam substituir por decreto o papel ativo da comunidade leitora e produtora na apreciação da poesia, uma vez que o pedal do poeta poderia esfumar os limites antes nítidos e exigir uma disposição geral à novidade e à expressão. Enquanto Herrera y Reissig, na contramão dos tratados científicos e positivos que buscavam descobrir as leis do ritmo, escrevia em 1905 que o único problema para o poeta era “*el desconocido irreductible que está [...] en el ritmo de todas las leyes*” (Herrera y Reissig, 1998: 598).

4.2 Pares rítmicos

Um dos recursos frequentes em Herrera y Reissig para interferir na interpretação que a leitura em voz alta dará à tonicidade das sílabas é o emprego de locuções adverbiais em que uma mesma palavra aparece duas vezes. Há muitos exemplos; listo todos os que encontrei:

Alisia y Cloris abren **de par en par** la puerta

(“El despertar”, 1998: 17)

Las rutas, poco a poco , aparecen distintas	(“Las horas graves”, 1998: 32)
Cien iluminaciones, en fluidos estambres, Perlan de rama en rama , lloran de los alambres...	(“La flauta”, 1998: 33)
El cielo, paso a paso , deviénesse incoloro	(“Las madres”, 1998: 37)
Suena, de roca en roca , sus cándidos trintrines	(“Las madres”, 1998: 37)
Bion y Lucina, émulos en fervoroso alarde, Permútanse fragantes uvas, de boca a boca	(“Éxtasis”, 1998: 55)
Cien estrellas lozanas han abierto una a una	(“El teatro de los humildes”, 1998: 129)
De cuando en cuando gime con unción oportuna La inválida miseria de un viejo carricoche...	(“La procesión”, 1998: 132)
De tres en tres las mulas resoplan cara al viento	(“Determinismo plácido”, 1998: 149)
Ysaac, Mago en la siembra, gracias al recio puño, Intuye de la geórgica progenie, línea a línea 156)	(“El granjero”, 1998: 156)
Pasabas la vigilia, hora tras hora	(“El rosario”, 1998: 237)
Bebimos el horror del sacrificio, Agonía a agonía y sorbo a sorbo .	(“La culpa”, 1998: 240)
Con trágicas fruiciones, paso a paso , Gusté en tus labios la fatal delicia	(“Crepúsculo espírita”, 1998: 242)
Y un astro fugitivo, aquel momento, Sesgó de plano a plano el Infinito	(“El juramento”, 1998: 248)
Fundimos nuestras almas, gota a gota .	(“Repercusión aciaga”, 1998: 263)
De senda en senda , peregrino iluso	(“Transpiración de virgen”, 1998: 266)
Elegía a elegía , y llanto a llanto	(“El alma del poema”, 1998: 270)
Y al inmolarte luz a luz , tus ojos Sobrevivieron como dos estrellas.	(“Supervivencia”, 1998: 161)
El humo de las muertas ilusiones, Hilo a hilo , subía por tu nuca.	(“La vejez prematura”, 1998: 324)

Pode-se tratar também este recurso como um efeito do “pedal” do poeta na medida em que ele afeta diretamente a acentuação prosódica. A repetição de uma palavra implica evidentemente a repetição de todos os sons que a compõem; com isso, a tonicidade de ambas tende a igualar-se pelo alto, independentemente da região do verso em que elas aparecem. Um exemplo claro é o primeiro da lista que fizemos acima: “*Alisia y Cloris abren de par en par la puerta*”. No primeiro hemistíquio, o nome de “*Cloris*” poderia ser lido com acento intermediário (mais fraco que o de “*Alisia*” e

“*abren*”), mas a repetição de “*par*” no segundo hemistíquio, em que ambas as ocorrências da mesma palavra ocupam posições simétricas às das tônicas dos nomes próprios nos primeiros, equilibra pelo alto a acentuação:

A- li- sia y- Clo- ris- a- bren /
de- par- en- par- la- puer- ta

O simples emprego desse tipo de locução adverbial não é, evidentemente, invenção de Herrera y Reissig, nem de qualquer outro poeta; é, antes, um fato do idioma. Mas, no poeta uruguaio, a alta frequência de seu uso e a sua integração ao impulso rítmico dos poemas permitem descrevê-lo como um procedimento poético relevante. Comparem-se com os versos acima, por exemplo, este hendecassílabo de Lugones, que abre o soneto “El pañuelo” (*Los crepúsculos del jardín*, 1905): “*Poco a poco, adquiriendo otra hermosura*” (Lugones, 1946: 64). A escansão seria a seguinte:

Po- co a- po- co, ad- qui- rien- do o- tra her- mo- su- ra

A locução adverbial com repetição está lá, logo no início: “*poco a poco*”. Mas ritmo do verso é difícil de apreender; variará enormemente segundo a interpretação de quem leia o soneto em voz alta. E não adianta buscar nos outros versos da estrofe um impulso rítmico que ajude a ler esse primeiro:

Poco a poco, adquiriendo otra hermosura,
Aquel cielo infantil de primavera
Se puso negro, cual si lo invadiera
Una sugestión lánguida y obscura.
(Lugones, 1946: 64)

Se os dois versos intermediários sugerem uma tendência iâmbica, observável também na parte final dos demais versos, o primeiro e o último quebram qualquer regularidade com seus acentos em, respectivamente, 1^a e 3^a e 1^a e 5^a. Isto é, diferentemente do que acontece em todos os exemplos de Herrera y Reissig listados acima, a dobradinha léxica não se torna uma dobradinha rítmica integrada à harmonia do verso; permanece intacta em sua função idiomática. Não se aponte por isso um defeito do soneto de Lugones, em que o jogo dos acentos e outros elementos, como a abundância de sinalefas no primeiro verso, respondem a outros propósitos, ligados nesse caso ao de minar as prescrições métricas da tradição castelhana. Tome-se a

comparação apenas como modo de ressaltar que o uso rítmico das palavras repetidas em Herrera y Reissig é um artifício de poeta, e não um presente da língua.

5. Harmonia

Vimos compreendendo o ritmo buscado pelos poetas modernistas como um ritmo que não se pode abstrair nem normatizar sem a consideração da harmonia – que deve, pelo contrário, perceber-se sempre no poema, ligado com aspectos semânticos e sintáticos, e também com os demais recursos fônicos das palavras e dos versos. Em outras palavras, um ritmo considerado a partir de seu uso, e não de supostas virtudes anteriores à sua inscrição em discurso: não há um esquema rítmico que garanta sozinho o caráter heroico, madrigalesco, delicado ou mesmo vivaz da elocução.

As seções precedentes procederam ao exame de coisas rítmicas com apoio em considerações sobre a harmonia, e agora convém inverter prioridades para dar conta de poemas em que a harmonia interessa mais do que o ritmo. No início deste capítulo arrolei, a título de exemplo, alguns versos da “Sonatina” em que a distribuição das vogais colaborava intensamente para a estrutura sonora e rítmica dos versos, reforçando ou atenuando acentos e colorindo com variedade tímbrica a regularidade métrica e sintática. Mas não foi apenas na “Sonatina” que Darío usou esse tipo de recurso, como não foi tampouco apenas Darío a usá-lo. Em versos alexandrinos de Julio Herrera y Reissig, por exemplo, as harmonias podem servir para realçar a diferença entre dois hemistíquios:

Cerca del Cementerio, más allá de las granjas (‘‘Claroscuro’’, 1998: 25)
e e a a a

En su gracia inclinada convalece una estrella (‘‘Berceuse blanca’’, 1998: 187)
a a e e

Ou para produzir efeito de espelhamento entre os hemistíquios:

De pronto, a la campaña, todo el valle responde (‘‘El Ángelus’’, 1998: 31)
o a a o

Con áspera sonrisa palpita la campaña (‘‘El almuerzo’’, 1998: 19)
a i i a

Y ríe la mañana de mirada amatista (‘‘La flauta’’, 1998: 33)
i a a i

Él explica el pentágrama del Arcano Infinito (‘‘La cátedra’’, 1998: 54)
i a a i

Ou ainda para equilibrá-los sobre as mesmas vogais:

Y bajo el candoroso astro de los pastores (‘‘Los carros’’, 1998: 38)
a o a o

Em versos hendecassílabos de quatro acentos, as harmonias producen efectos semelhantes, mesmo sem contar com a cesura dos anteriores, que os separava em metades iguais:

Lució la tarde, ufana de tu moño (‘‘Rendición’’, 1998: 85)
o a a o

Todo pasó sin que pasase nada!... (‘‘Sepelio’’, 1998: 90)
o o a a

Agrio placer y bárbaro embeleso
a e a e
 Crispó mi faz, me demudó el semblante. (‘‘Amor sádico’’, 1998: 91)
o a o a

Calló la orquesta, y descendió a lo lejos (‘‘Panteísmo’’, 1998: 274)
o e o e

Mientras sensible a mi primer caricia (‘‘Crepúsculo espírita’’, 1998: 242)
e i e i

Se ahogó mi sueño en muecas de fantoche (‘‘El gato’’, 1998: 251)
o e e o

Nada en mis labios... Nada en su mirada. (‘‘Quand l’amour meurt’’, 1998: 255)
a a a a

El cisne del amor cantó aquel día (‘‘Repercusión aciaga’’, 1998: 263)
i o o i

Em poemas de Lugones se encontram também as harmonias vocálicas:

Reposa el agua; el nemoroso parque (‘‘Cisnes negros’’, 1980: 8)
o a o a

Como un río de rubíes, y el bajel se va con él. (‘‘El buque’’, 1980: 11)
i i e e

Cuando en el alma hay naves que preceden ausencias (‘‘Melancolía’’, 1980: 40)
a a e e

Isso em relação a versos. Os excertos a seguir, encontrados em poemas de Julio Herrera y Reissig, exemplificam possibilidades de uma distribuição ritmicamente funcional dos sons vocálicos pelas estrofes. Não pretendo com essas listas identificar uma novidade técnica: a *harmonia* obtida pelo jogo dos fonemas não foi inventada, evidentemente, pelos modernistas hispano-americanos, nem pelos simbolistas franceses, nem pelo século que os viu nascer. Pretendo, sim, destacar a frequência com que ocorrem e, sobretudo, o papel que desempenham na fabricação dos versos e na busca pela coesão harmônica da estrofe, “*marco que sirve de base a la estructura musical del poema*”, conforme Navarro Tomás (1973: 205).

A observação das harmonias vocálicas permite identificar uma tendência rítmica predominante nos sonetos de Herrera y Reissig, tendência essa que é determinada pelas rimas. A rima em Herrera y Reissig é uma atração à parte, e nisso não deixará de ter razão quem rastreou a prática do poeta uruguaio a partir de sua leitura dos parnasianos e dos próprios modernistas hispano-americanos. Mais do que gramaticalmente rica, no entanto, ela tem um elemento de surpresa sempre efetivo. Esse elemento tem um apoio rítmico, e uma função rítmica.

Começo pelo primeiro quarteto do soneto “Ex Voto”. A cena amorosa que se anuncia terminará com a oferta de uma aliança e uma lágrima em que o amante põe sua alma, donde o título do soneto.

Cantaban los estanques de agua ciega,
Al mismo tiempo que quintaesenciara
Tu amor, como una ambigua dulcamara
De miel y duda, en la armoniosa vega. (Herrera y Reissig, 1998: 244)

Numa primeira análise, a composição da estrofe se descreve pela distribuição de quatro hendecassílabos rimados em ABBA. A leitura rítmica tradicional apoiaria essa análise, lendo em todos os quatro hendecassílabos uma tendência iâmbica (acento nas pares). No entanto, uma sutil diferença sustenta uma leitura em versos alternados (o 3º. repete o 1º., o 4º. repete o 2º.), pois se alternam simetricamente zonas átonas:

o ó o o o ó o ó o ó o
o ó o ó o o o ó o ó o
o ó o o o ó o ó o ó o
o ó o ó o o o ó o ó o

Isto é, todos os hendecassílabos levam acentos na 2ª, na 8ª e na 10ª sílabas, mas o 1º e o 3º o têm também na 6ª, enquanto o 2º e o 4º na 4ª. Os números são talvez

confusos, mas os grifos acima desenham claramente esse serpentear do acento. Pelo diagrama, percebe-se uma distribuição rítmica ABAB, que vem a complicar o esquema das rimas em ABBA. E há um terceiro complicador, relativo à percepção da unidade sintática dos versos. O 3º e o 4º começam com “sobras” sintáticas transbordadas, ao contrário do primeiro, plenamente unitário, e do segundo, que parece também unitário até a última sílaba, quando a conjugação verbal anuncia, contra a expectativa criada por paralelismo, um novo sujeito e uma nova oração. Segundo esse critério, os hendecassílabos se distribuiriam não em ABBA, como se ouve na rima, nem em ABAB, como no ritmo dos acentos, mas em AABB. Níveis do discurso em choque? Não, ainda. Esse aparente descompasso é o próprio motor da harmonia da estrofe, que, em vez de se montar por perfeitos paralelismos entre partes iguais, logra instituir-se de forma complexa por via de compensações que só se encaixam ao final do último verso. Eis aí a técnica da invenção harmônica da estrofe (mais que do verso) exposta metonimicamente numa única estrofe. “*Más que en la unidad del verso*”, observou Navarro Tomás (1973: 205), “*Darío ejercitó la riqueza de su técnica en el campo de la estrofa*”; não só Darío, acrescentaríamos, mas diversos poetas modernistas dedicados à invenção harmônica, como Julio Herrera y Reissig.

De volta à rima: a riqueza conforme à norma parnasiana se cumpre satisfatoriamente nas rimas A, pela aposição de palavras de classes diferentes: *ciega* (adjetivo) / *vega* (substantivo). Mas o elemento surpresa sempre buscado por Herrera vem nas rimas B, *quintaesenciara* / *dulcamara*. A primeira é neológica em seu uso como verbo, formação a partir do substantivo *quintaesencia*, já por sua vez composto etc. A segunda é relativamente rara, porquanto designa uma planta não tantas vezes cantada; mas principalmente porque, no contexto em que aparece, tem ressaltada sua etimologia acima de sua referência: *dulcamara* é composição de *dulce* e *amara*, composição esta que evidencia a incapacidade da voz lírica em determinar a receptividade do *tu*, da amada, à aliança que está prestes a propor. A incerteza é reforçada duas vezes, uma no inequívoco qualificativo “*ambigua*”, outra num brilhante desdobramento paronomástico, quase anagramático, de *dulcamara* em “*de miel y de duda*”, que descobre no interior da palavra uma ambiguidade a mais: o caráter *dulce* se desdobra em *miel*, e o *amaro* em *duda*; mas o som de *dulce* se desdobra em *duda*, e o de *amara*, pelo melífluo “m”, em *miel*. A mistura de mel e dúvida é mais um construto a partir do qual o poeta põe em suspeita a doce harmonia do enunciado.

De fato, a cena amorosa mantém-se ambígua até o fim do poema, em que o anel oferecido é metaforizado como “*áspid sutil*”, revelando que se esconde sob sua forma uma serpente venenosa. O anel quer intervir no tempo e congelar a doçura do instante, mas no fundo do tempo sempre há o amargo, a morte, sugere o poeta. Não obstante, o primeiro quarteto de que nos ocupamos quer pintar um cenário harmônico em que, apesar da dúvida, a voz lírica se vê ajudada em seus intentos pelo *miel* da situação. E sua resolução harmônica se dá pelo ritmo; o ritmo, por sua vez, pela harmonia vocálica; esta, pelo apoio à rima:

Cantaban los estanques de agua ciega,
 Al mismo tiempo que quintaesenciara
 Tu amor, como una ambigua dulcamara
 De miel y duda, en la armoniosa vega. (Herrera y Reissig, 1998: 244)

No primeiro hendecassílabo, ressoa insistentemente a vogal “a”, até que chega o “e” mais forte da última tônica, “*ciega*”. No segundo, variam as vogais acentuadas, mas nunca aparece o “a” até a última sílaba forte, “*quintaesenciara*”; e idem no terceiro. Em todos os três, a vogal da rima, a mais forte do verso, se esconde até realizar-se na posição final. A surpresa da rima em Herrera depende muito dessa técnica: além da estranheza ou da novidade que a palavra final de cada verso pode apresentar, seu som fundamental é “protegido” ao longo do verso para destacar-se quando finalmente aparece. Repito, a técnica não é sua: pode-se encontrá-la em diversos autores de tempos diversos, e certamente mais nos parnasianos, simbolistas e outros “istas” da segunda metade do século XIX, que a normatizaram justamente para efeito de elevação da rima. Transcrevo um exemplo extraído de um “Nocturno” de Julián del Casal:

Reniego de la hora en que mi alma,
 Por alcanzar el lauro de la gloria,
 Perdió tranquila su dichosa calma,
 Y la vida redujo a inmunda escoria. (Casal, 1982: 86)

O som da rima também se esconde ao longo de cada verso, mas, nesse caso, sua preservação é o único recurso de elevação, sem uma correspondência na variedade ou na raridade das palavras escolhidas.

Agora, para terminar a análise do quarteto inicial de “Ex Voto”, de Herrera y Reissig, resta mostrar que o último hendecassílabo – justamente aquele que começa expondo a ambiguidade *dulcamara* do “tu”, e portanto amarrando o zigue-zague dos anteriores – é o único em que a vogal de conclusão é antecipada dentro do verso, e logo

na primeira tônica, *miel*. Ou seja, a estrofe tem a tripla função de armar: um desejo de amor (do “eu”), uma incerteza em relação à aceitação (do “tu”), e um ambiente propício à realização e pelo menos ao “eu” – um “em”. Mas conclui na harmonia do “em”, finalmente expresso como “*en la armoniosa vega*”, mimetizando assim a aposta do eu na força de um ambiente que se mostra propício, algo aliás sempre tão solidário aos desejos amorosos. As sutis assimetrias anteriores se resolvem, no quarto hendecassílabo, numa harmonia que a estrofe conquista a duras penas.

Os efeitos acima descritos se repetem em vários sonetos. Assim, no segundo quarteto de “Amazona” (de *Las clepsidras*), o som vocálico da rima se esconde ao longo de todos os quatro versos:

Amazona

Sobre el arnés de plata y pedrería,
En un trono de vértigo y marea,
Te erguiste, zodiacal Penteseilea,
Símbolo de la Eterna Geometría...

Zigzagueó el rayo de tu fusta impía,
Y humeando en nimbos de ópalo, chispea
Sulfúrico bridón, sangra y bravea
Y escupe rosas en la faz del día...

Contra la muerte, de un abismo a otro,
Blandió tu mano capitana el potro;
En un Apocalipsis iracundo,

Lo dislocó, y ante la cresta indemne
Surgiste sobre el sol, roja y solemne
Como un Arcángel incendiando un mundo... (Herrera y Reissig, 1998: 162)

Nos versos 5 e 8 (o primeiro e o último do segundo quarteto), o “i” tônico só aparece na posição da rima; nos dois intermediários, o mesmo acontece com o “e”. Essa estrofe tem uma particularidade de construção que a torna ainda mais coesa do que a primeira que analisei, mas para observá-la é preciso comentar antes a matéria do poema. A “amazona” do título, que figura como o “tu”, é nomeada na primeira estrofe como “*zodiacal Penteseilea, / símbolo de la Eterna Geometría*”. “Zodiacal” porque Penteseilea, rainha das amazonas, empresta também seu nome a um asteroide descoberto em 1887. O poeta usa, na representação, dois campos atributivos para o “tu”, o relativo à amazona e o relativo ao corpo celeste; aplica-lhe também, numa segunda alegoria, os atributos da musa ou da própria poesia – isto se infere do fato de que noutro poema do mesmo autor, “La vida”, se pode interpretar que a poesia é personificada em “*gallarda Penteseilea*”

(“*era la infinita ciencia / hecha verso esta amazona*”, 1998: 369), ginete de um corcel cósmico que guia o poeta num voo “*hasta las bellas / fuentes de azul inaudito / donde abreva el infinito / con su rebaño de estrellas*” (1998: 371).

No verso 5, a amazona fustiga o corcel-asteroide, que “cruza” a estrofe como um raio nos dois seguintes e, no último do quarteto, atinge a face do dia (o céu visível desde a Terra) distribuindo faíscas – cuspindo rosas, diz a metáfora, trazendo à tona a alegoria da poesia. Para performatizar na sonoridade o trajeto elétrico do astro, o poeta lança mão de dois tipos de paralelismo entre consoantes, um no eixo vertical e outro no horizontal. O paralelismo vertical aparece no confronto entre as consoantes dos versos 5 e 8:

Zigzagueó el	r ayo de tu f usta impía,
[...]	
Y escupe	r osas en la f az del día...

Além da rima e da idêntica distribuição de acentos (2^a, 4^a, 8^a e 10^a), os versos se unem também pela repetição das mesma consoantes nas sílabas tônicas intermediárias (4^a e 8^a). Sendo o primeiro e o último da estrofe, esses dois hendecassílabos enquadram, com sua simetria, a desordem aparente dos dois interiores, nos quais o ritmo varia e a sintaxe transborda.

Mas é nos dois interiores, versos 6 e 7, que ocorre o paralelismo horizontal entre sons consonantais:

Y <u>h</u> umeando en <u>n</u> imbos de <u>ó</u> palo, <u>ch</u> ispea
<i>m n n m p p</i>
<u>S</u> ulfúrico <u>b</u> ridón, <u>s</u> angra y <u>b</u> ravea
<i>s br s br</i>

No verso 6, aliteram-se sons nasais e depois plosivos “pp”; no 7, revezam-se no início de cada palavra os sons “s” e “br”. O movimento encaminha o cometa fulgurante lançado no início da estrofe, e é reforçado pelo transbordamento da sintaxe, que compete com os paralelismos consonantais descritos (a palavra “*chispea*”, componente do paralelismo do segundo verso, pertence sintaticamente ao início do terceiro; e rima com o fim do terceiro). Os paralelismos horizontais tecem o fio que leva o astro em sua queda até a resolução provisória do movimento na prole de “rosas”.

Depois, os tercetos descrevem um “apocalipse iracundo” produzido pela chegada do corpo incandescente à atmosfera, e terminam num hendecassílabo feito só

de sílabas alongadas, isto é, sílabas em que a vogal tônica sempre aparece sucedida por uma consoante capaz de prolongar sua duração: “*Como un Arcángel incendiando un mundo...*”.

No segundo quarteto de “Crepúsculo espírita” (de *Los parques abandonados*) vemos:

Ante la escala de ultra-tumba, tanto
Fue tu enajenamiento de agonía,
Que en la ansiedad de tu sonrisa ardía
La misteriosa insinuación de un canto. (Herrera y Reissig, 1998: 242)

O primeiro verso “monta” a *escala de ultra-tumba* pela radical oposição entre as vogais, os “as” de “*ante la escala*” e “*tanto*” emoldurando os “uu” de “*ultra-tumba*”. O segundo e o quarto procedem ao ocultamento inicial da vogal tônica mas forte de “*agonía*” e “*canto*” – o “i” agônico se agudiza por não ter aparecido antes, como canta mais longo o “a” de *canto*. Ressalta-se ainda, no segundo verso, a palavra “*enajenamiento*”, que, ocupando seis de suas onze sílabas, coleia pela alternância de “e” e “a” (*enajenamiento*), desempenhando a “*misteriosa insinuación de un canto*” que encerra a estrofe.

O conhecido soneto “Óleo brillante” (de *Los parques abandonados*), concebido como tela idílica em que a atmosfera amorosa é invadida, ao final, pelo inoportuno ruído de automóveis, abre com o seguinte quarteto, no qual o jogo das vogais (com grifos meus) alegoriza o colorido da paisagem:

Fundióse el día en mortecinos lampos,
Y el mar y la ribera y las aristas
Del monte se cuajaron de amatistas,
De carbunclos y raros crisolampos. (Herrera y Reissig, 1998: 253)

A estrofe trabalha sobre a figura da *evidentia*, pôr o evento descrito diante dos sentidos do leitor. E sua técnica fundamental é fazer com que as luzes do poente sejam representadas por vogais em progressivo fechamento, presentes na posição tônica dos substantivos que denotam as figuras da paisagem (*mar, ribera e aristas del monte*) e as cores crepusculares de pedraria que sobre elas pousam (*amatistas, carbunclos e raros crisolampos*, sendo “*crisolampo*” um neologismo que se pode interpretar, etimologicamente, como brilho de ouro). Jorge Luis Borges não deixa de ter razão quando reclama de que “*la entereza del primer cuarteto no hace sino parafrasear una imagen que iguala el resplandor de los paisajes en el atardecer al duradero resplandor*”.

de las joyas” (Borges, 1924, in Herrera y Reissig, 1998: 1226). Mas não viu – ou, se viu, desprezou como preciosismo – a progressão vocálica do “a” ao “u” que alegoriza o crepúsculo. A pintura do ocaso é concebida como emulação, não como simples paráfrase; e a invenção que ela propõe, pela qual quer distinguir-se de outras semelhantes, consiste nessa alegorização vocálica.

Também imitativa, e já quase onomatopaica, é a repetição de palavras iniciadas em “fl” nos tercetos de “Muerte blanca”, que antecipam a metamorfose das olheiras da moça em borboletas:

Plegóse en suavidades de paloma
 Tu honda mirada; un religioso aroma
 Fluyó del alma, entre los labios flojos,

Y florecieron bajo tus pupilas,
 Como sonrisas muertas de tus ojos,
 Dos diminutas mariposas lilas.

(Herrera y Reissig, 1998: 262)

6. Música interior

Lo que está suspenso entre el violín y el arco
 Rubén Darío, “A Amado Nervo”

Aqui, uma analogia com um curioso caso musical poderá ajudar a definir os contornos da questão. O já citado Charles Rosen, eminente pianista e musicólogo, é também um especialista em literaturas românticas e modernas; seu longo ensaio *A geração romântica*, embora voltado à música, inclui excelentes capítulos introdutórios sobre o alcance poético e filosófico das proposições românticas em geral. Num desses capítulos, Rosen apresenta um fragmento de uma partitura de Schumann em que o compositor introduz, entre os dois pentagramas esperados para uma obra de piano solo (o da mão esquerda e o da mão direita), uma linha intermediária, descrita como *innere Stimme* (“voz interior” ou “melodia interior”), cuja melodia não deve ser executada de fato pelo pianista, mas apenas “ouvida” mentalmente por ele enquanto toca as duas “vozes exteriores”. Transcrevo a exposição de Rosen:

Durante o período do classicismo vienense, em que cada linha musical é potencial ou imaginativamente audível, o “absolutamente inaudível” foi descartado da música, mas iria reaparecer, de forma dramática, na música de Schumann. Dentre muitos, o exemplo mais impressionante é um dos episódios de *Humoresk*, a última das grandes obras para piano da primeira fase de Schumann:

Hastig. $\text{♩} = 126.$

Há três pentagramas: o de cima, para a mão direita; o de baixo, para a mão esquerda; e o do meio, que contém a melodia, não é para ser tocado. Note-se que a melodia, mais do que não ser tocada, não pode sequer ser imaginada com um timbre específico: nada nos diz que ela deva ser escutada vocal ou instrumentalmente. Ela está incorporada, no entanto, às partes superior e inferior como uma espécie de pós-ressonância – fora de fase, delicada e sombria. O que se escuta, realmente, é o eco de uma melodia não tocada, um acompanhamento da canção. Essa linha intermédia está assinalada *innere Stimme*, e é tanto interior, quanto intrínseca, um duplo sentido calculado pelo compositor: uma voz situada entre o soprano e o baixo, mas que representa, igualmente, uma voz interna jamais exteriorizada. Ela tem o seu ser em nossa mente e sua existência apenas enquanto eco. (Rosen, 2000: 34)

Ainda que não deva ser tocada, então, essa voz interior participa de alguma forma da música; não saberemos, por exemplo, se Schumann a encontrou espontaneamente enquanto escrevia as outras duas vozes, e decidiu por fim registrá-la junto com elas; ou se, pelo contrário, escreveu primeiro as duas linhas destinadas a serem tocadas e, depois, pensando talvez que faltasse alguma informação na partitura para que a música soasse como ele queria quando fosse tocada por outro pianista, teve a ideia de incluir a linha intermediária como uma forma excêntrica de oferecer notações suplementares à imaginação do executante. De todo modo, para Rosen, a presença da voz interior na partitura pode realmente interferir na execução ao piano das duas outras vozes, pelo menos em uma passagem específica:

Em certo momento, o paradoxo é levado ainda mais adiante. Essa página possui três frases, cada uma com oito compassos, e a primeira e a terceira frases são quase idênticas – apenas a “voz interna” sofre mudança. [...] Quando a primeira frase reinicia no compasso 17, a “voz interna” está momentaneamente calada – ela só reaparece no segundo compasso da melodia. Por um compasso, a voz que não estava presente anteriormente, *não está*, agora, *não presente* – mas através de uma espécie de lógica do romantismo, as duas negativas não perfazem um positivo. [...] Não há dúvida de que um músico de sensibilidade irá tocar o compasso 18 seguinte com a mais sutil completude que acompanharia e daria ciência da reentrada de uma voz solista [...]. (Rosen, 2000: 34-5)

O comentário de Rosen mostra as imbricações dessa curiosa invenção com aspectos da teoria romântica. Não menciona, porém, a possível relação entre a *innere Stimme* de Schumann e as poéticas “vozes interiores” – uma tópica frequente no século

XIX. Vale comentar um exemplo. Em 1837, Victor Hugo publica um livro de poemas chamado precisamente *Les voix intérieures*, e logo no início do prefácio glosa o título:

La Porcia de Shakspeare parle quelque part de cette *musique que tout homme a en soi*. – Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas! – Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous. Au reste, cet écho intime et secret étant, aux yeux de l'auteur, la poésie même, ce volume, avec quelques nuances nouvelles peut-être et les développements que le temps a amenés, ne fait que continuer ceux qui l'ont précédé. (Hugo, 1837: VII)

Essa “música que todo homem tem em si”, definida como “um canto que responde em nós ao canto que nós ouvimos fora de nós”, é vista como o próprio fenômeno poético, de que o livro é apenas um eco. A “voz interior” aqui é incorporada à teoria romântica do gênio, que o poeta “sente borbulhar dentro de si”. A música que toca na rádio mental de Victor Hugo nunca será ouvida, nem lida por outras pessoas; ficará parcialmente sugerida ao leitor como uma ideia platônica, absolutamente inapreensível em si mesma.

Na partitura de Schumann, o compasso em que a melodia interior fica em silêncio seria, segundo Rosen, “uma piada poética, um lembrete da impossibilidade de conceber a natureza de uma sonoridade, não especificada, da qual a música que ouvimos é um eco” (2000: 36). Mas, no todo, a escrita da *innere Stimme* pode ser entendida como uma metáfora da transcendência pela arte: com ela, Schumann logra mostrar ao leitor da partitura as feições de uma melodia secreta que vive escondida sob a composição. Para Rosen, o inaudível está aí concebido “como estrutura sonora que implica o que está ausente [...]. Em Schumann a música é uma realização que implica algo além de si mesma” (2000: 37).

Talvez fosse possível interpretar a partir dessa metáfora da voz interior alguns poemas difíceis de Mallarmé, como o “Soneto em yx” e a “Prosa (para Des Esseintes)”, tendo em vista aquele seu projeto de recuperar para a poesia o fogo “roubado” por Wagner, projeto esse que se apoia numa concepção de “música” que vai além da sonoridade, e que se formula em diversas passagens das *Divagações*, como nas que seguem:

Enquanto havia que, a linguagem reinando, primeiro afiná-la segundo sua origem, para que um sentido augusto se produzisse – no Verso, distribuidor, ordenador do jogo das páginas, mestre do livro. Visivelmente seja que apareça sua integralidade, em meio às margens e ao branco; ou que ele se dissimule, nomeiem-no Prosa, não obstante é ele se permanece alguma secreta perseguição de música, na reserva do Discurso. (Mallarmé, 2010: 176)

Essa “secreta perseguição de música”, de “*lo que está suspenso entre el violín y el arco*”, seria a própria determinação do que é verso no poema moderno; e a poesia, na mente do leitor, funcionaria então exatamente como essa grande música imaginada ao longo do século XIX:

Um solitário tácito concerto se dá, pela leitura, ao espírito que recupera, sobre uma sonoridade menor, a significação: nenhum meio mental, exaltando a sinfonia, faltará, rarefeito e é tudo – pelo fato do pensamento. A Poesia, próxima a ideia, é Música, por excelência – não consente inferioridade. (Mallarmé, 2010: 183)

A metáfora de Schumann pode lançar alguma luz à interpretação de um conjunto de enunciados de Rubén Darío a que ele próprio se referiu como “teoria da melodia interior”: são passagens importantes e bastante conhecidas de sua obra, as quais, no entanto, seguem relativamente inabaladas em sua aura de mistério. No prefácio de *Prosas profanas*, ele escreve:

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?
Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. (Darío, 1901: 49)

O enunciado tem a clara função de desviar a discussão da musicalidade poética para fora do mecanicismo normativo, dos esquemas métricos e rítmicos, liberando o poeta para encontrar sua própria “música”. Ao mesmo tempo, o que se entende aí por melodia ideal não é nada claro. Mais tarde, ao escrever uma *Historia de mis libros* (1912), Darío se referiria àquelas palavras como uma exposição do “*principio de la música interior*”, e finalmente como “*teoria de la melodía interior*” (1948: 75-78). Assim, melodia ideal, música interior e melodia interior são três expressões usadas com valor equivalente, o que permite ler o enunciado enigmático de *Prosas profanas* substituindo a primeira pela terceira: a melodia ideal de cada verso seria a sua “melodia interior”, a música latente que não chegaremos a ouvir, mas para a qual se dirige o verso, que também a ecoa. Darío devia pensar num sentido idealista para essas proposições, que, provavelmente, se ligam portanto a seu discurso da música como meta para a poesia e como meio de fazê-la transcendente, capaz de fazer reverberar em sintonia a música interna de poetas e leitores e a música pitagórica das esferas. Mas, no plano do artifício poético, podemos vê-lo também intercalando melodias interiores escritas, como Schumann, em composições como a “Sonatina”:

¡Oh quien fuera hipsipila que dejó la crisálida!
 (La princesa está triste. La princesa está pálida)
 ¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
 ¡Quien volara a la tierra donde un príncipe existe
 (La princesa está pálida. La princesa está triste)
 Más brillante que el alba, más hermoso que abril!

(Darío, 1901: 62)

Os versos entre parênteses não pertencem à mesma voz que exclama os demais: são comentários descritivos que se descolam do discurso lírico, e quase se poderia dizer que, como supõe Rosen sobre a voz interior de Schumann, não querem ser executados, mas apenas recitados internamente para que interfiram na ressonância dos demais. Na verdade, é claro que eles são feitos para serem declamados, pois preenchem lugares obrigatórios da estrofe e se integram absolutamente ao esquema de metro, ritmo e rima dos outros versos. Mas não perdem por isso a característica da “voz interior”: interferem na pauta da voz “exterior” que veicula em discurso indireto os lamentos da princesa. E não são apenas esses versos que podem responder como voz interior na “Sonatina”: como observou José Enrique Rodó, a regularidade da música poética vai se cristalizando ao longo do poema, a tal ponto que parece independer dele:

Se cultiva – casi exclusivamente – en ella, la virtud musical de la palabra y del ritmo poético. Alados versos que desfilan como una mandolinata radiante de amor y juventud. Acaso la imagen, en ellos evocada, de la triste y soñadora princesa, se ha desvanecido en vosotros, cuando todavía os mece el eco interior con la repercusión puramente musical de las palabras, como el *aire* de un canto cuya letra habéis dejado de saber...
 (Rodó, 1899: 31)

Se a lembrança do poema se assemelha ao *aire* (melodia) de um canto de cuja letra nos esquecemos, pode-se dizer também que ele foi capaz de produzir uma música interior que vai repercutir na memória do leitor; assim é que, mais do que reforma métrica e técnica, a poesia modernista se constitui historicamente, via musicalidade, como um novo conjunto modelar para o repertório compartilhado da poesia em espanhol. Em vários dos poemas analisados neste capítulo, especialmente no “Nocturno” de Silva e nos demais poemas modernistas de cláusulas rítmicas, vimos como o ritmo funciona também como “voz interior”, como ressonância, dentro do verso, de suas partes sobre si mesmas ou de outros versos, outros poemas, outros poetas.

O que Darío escreveu sobre a “melodia ideal” gerou ampla discussão, e um dos que se recusaram a aceitar um alcance transcendente para ela, preferindo traduzi-las em termos de labor poético e eficácia, foi Justo Sierra:

La teoría de la melodía ideal, que ha formulado el poeta en el preámbulo que va a desencadenar una tempestad literaria, no me convence [...]. No, no es porque cada palabra tenga un alma, por lo que el verso de Rubén será verso, sino porque siempre conserva el tema y se agrupa y se cristaliza en una unidad musical; este es un arte consumado y, aquí puede decirse, no aprendido. (Sierra, in Mejía Sánchez, 1968)

Julio Herrera y Reissig glosaria a “teoría” de Darío num de seus textos teóricos: *“En el verso culto, las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica. De su combinación que ondula un ritmo doble, fluye un residuo emocional”* (1978: 344). Para ele, essa relação não pode ser pensada apenas no sentido que vai da música sensível à inteligível, mas sempre em mão dupla. Na sequência de seu texto, confronta Platão com Verlaine para expor sua opinião. Platão diz: *“El pensamiento es la música. La melodía nace de la idea. Pensad y haréis vibrar”*; Verlaine responde: *“– La música es el pensamiento. La idea nace de la melodía. Sonad y haréis pensar”*; e o julgamento de Herrera y Reissig é: *“¿Quién tuvo razón? Ninguno. ¡Y ambos!”* (Herrera y Reissig, 1978: 345).

As discussões apresentadas neste capítulo, inclusive a da “melodia interior”, mostram que os poetas modernistas esperavam do aporte à música algo mais do que uma possibilidade de embelezar versos. Mas, para compreender o alcance histórico dessa escolha, não basta observar os modos como lograram produzir em seus poemas um efeito de música: faz-se necessária uma abordagem da inundação musical nos escritos poéticos e sobre poesia ao longo do século XIX, em que a música é frequentemente tomada como meta ou metáfora da poesia.

Capítulo IV

Imensa inundação: a música como meta e metáfora da poesia no século XIX

[...] j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer.

Charles Baudelaire, carta a Richard Wagner, 1860

1. Panorama

No início do século XIX, à parte suas notáveis diferenças, românticos de diversas línguas e nações pisam o solo comum em que o ideal libertário divulgado pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa não se quer constrangido por nenhuma regra de arte além das que ele próprio reclama ou inventa. Já se desenvolvia desde a segunda metade do século XVIII um programa extensivo de dissolução da retórica aristotélica e de anulação da aliança entre o regramento da linguagem e o poder das monarquias absolutistas em declínio. Nos românticos, a formulação da expressividade da arte, que faz emergir o gênio criador acima de todo engenho e arte, e a migração do belo desde a pátria exterior da obra até a interior do leitor ou da crítica, que leva à arte a “revolução copernicana” de Kant, procuram fazer frente ao império da *imitatio*, representada então como um moribundo sem campa nem alma; e logram instituir uma teoria literária inteiramente diversa, cuja novidade se pode medir, segundo M.H. Abrams (1976), pela observação de que os juízos de um escritor do seiscentos como John Dryden (1631-1700) se parecem mais com os da *Arte poética* de Horácio do que com os de outros ingleses nascidos setenta anos após sua morte, os poetas William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

A música tem um papel fundamental nessa revolução. As artes das cortes passam a ser confrontadas como artes das meras aparências e convenções, que teriam cerceado a criatividade dos artistas e confinado os homens num labirinto de representações falsas; havia, porém, os sons, capazes de transcender barreiras: “Por meio do ouvido, abre-se a porta que [...] permite uma comunicação recíproca com o

mundo exterior. Esta imensa inundação [...] vence todos os limites da aparência” (Wagner, 1987: 26). O discurso dos românticos se deixa invadir pela imensa inundação: a música lhes aparece como a primeira das artes a escapar da cadeia mimética, e por isso é colocada como modelo a ser seguido por todas as demais. Especialmente para os poetas, a exaltação da música é uma alternativa ideal contra os regramentos baseados no símile horaciano da poesia como a pintura, *ut pictura poesis*. Poetas de diversas línguas empenharam-se em colocar a música como meta e como metáfora da poesia, e em perseguir a virtude expressiva da exploração musical da palavra, do verso, do discurso.

Ao longo do século XIX, a perseguição dessa paridade não é o único caminho. A teoria estética abraça o ideal da fusão das artes; diversos escritores empenham-se em ampliar a linguagem poética com as virtudes da escultura, da pintura etc. Baudelaire puxa da pintura contemporânea os motivos particularizadores da modernidade, assim como também faz John Ruskin em seu livro *Modern Painters* (1843). O músico Wagner e o poeta Hugo apostam alto no drama. E nem mesmo a música de românticos e modernos se deixa constranger pelo *status* superior que se lhe atribui entre as artes: não só na ópera, para cuja composição naturalmente concorrem elementos da poesia lírica e dramática, como também na música instrumental aparecem claras imitações do que deveria ser próprio da poesia, da pintura, da escultura. Basta lembrar a profusão de poemas sinfônicos, convenções descritivas (fórmulas melódicas para representar uma tempestade, uma cavalgada, a morte) e metáforas plásticas (cromatismo). Exige esforço compreender um parágrafo como o seguinte, em que o musicólogo Nikolaus Harnoncourt procura esclarecer didaticamente as transformações da arte musical na época romântica:

Grosso modo, eu diria que a música anterior a 1800 fala e a música posterior a esta pinta. Uma delas precisa ser compreendida, pois tudo o que é dito pressupõe uma compreensão, enquanto a outra se expressa através de atmosferas, sensações, que não precisam ser compreendidas, mas sentidas. (Harnoncourt, 1998: 49)

A “música que fala” seria, por exemplo, a de Bach, organizada sobre bases dispostas pela instituição retórica que regulava os usos da linguagem nas cortes absolutistas da Europa. E a possibilidade de uma “música que pinta” teria dependido justamente da dissolução dessa retórica e da formulação da estética romântica, que admite a ideia da expressão de sentimentos. Porém, se o nome de uma forma musical

tipicamente romântica como o “poema sinfônico” junta duas coisas, explicar essa forma dizendo que ela “pinta” é pôr ainda mais um ingrediente nesse alambique...

Em todos os casos – desde o de uma música que quer pintar poeticamente até o de uma poesia que quer cantar como a música pinta etc. –, o que está sempre em xeque no século XIX é o monopólio de alguma instituição sobre a normatização da arte. Na América Latina, desde a década de 1880, os poetas modernistas representaram sua prática como luta no âmbito literário, como armas pelas letras; pretenderam reviver os triunfos históricos dos românticos e modernos, o círculo de Jena, os *Lake Poets* e Lord Byron, a “batalha de Hernani” entre os jovens melencólicos e os *perucas* acadêmicos; os típicos anjos negros e azuis da poesia maldita, sempre que bem-dita; e a resistência tácita dos *raros*, que Rubén Darío identificou, seguindo Camille Mauclair, como os protagonistas de uma “arte em silêncio”, entregues à “*misión difícil, agotadora y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista*” (Darío, 1905b: 7-8). Em Darío, a música é metáfora mestra de toda atividade artística, não só da poesia. O maior elogio que se pode dirigir a um grande artista é o de “músico” (os poetas Eugénio de Castro e Gabrielle D’Annunzio, o pintor Puvis de Chavannes e o escultor Auguste Rodin são alguns dos artistas a que Darío chamou “músicos”); e, ainda que em seus versos Darío tenha aproveitado extensamente a sugestão das outras artes, pretende tê-lo feito “*bajo el divino imperio de la música*” (1968: 697), e recebe o seguinte elogio de Justo Sierra:

Es suyo el instrumento poético, enteramente suyo. Quiero decir que Rubén lo domina al grado que parece su creador, que parece el inventor de su modo de hacer versos; y ese instrumento es un orquestrión: clarín, flauta, címbalo, arpa, violín y lira, todo lo pulsa por igual. No sé si alguno haya dudado jamás de que este poeta fuese capaz de cincelar su estrofa en mármol clásico como Leconte de Lisle y Núñez de Arce, ó en bronce como Hugo y Díaz Mirón, ó en arcilla de Tanagra como Campoamor y Banville; muestras de su destreza de escultor ha dado no para olvidarlas; pero es músico y es músico wagneriano. (Sierra, 1901, in Mejía Sánchez, 1968: 139)

Com tudo isso, percebe-se que o lema verlainiano “*De la musique avant toute chose*” não pode ser tomado como marco inaugural das postulações musicais para a poesia finissecular, mas como enunciado reorientador de uma questão que já vinha sendo tratada ao longo do século. Este capítulo investiga a pertinência da música da poesia modernista hispano-americana a um conjunto mais amplo, que não se restringe a uma aclimatação da música da poesia contemporânea francesa – “simbolismo” –, mas que reúne e intervém sobre diversas proposições poéticas do século XIX.

Para estudar essa empreitada, seria interessante percorrer fragmentos teóricos e poéticos diversos; arrolar os títulos “musicais” de inúmeros livros e poemas; estudar as

variadíssimas maneiras como a poesia se faz musical. No entanto, o *corpus* possível seria imenso, e não convém aqui deixar que a inundação musical do século XIX transborde. As seções a seguir consistem em exposições e discussões pontuais de alguns dos textos que podem ser considerados decisivos na elevação oitocentista da música. Pretendem mostrar que as relações entre música e poesia propostas ao longo do século XIX têm sentidos históricos apreensíveis e passíveis de descrição, ainda que se apresentem muitas vezes sob nuvens de fumaça. Fundamentalmente, postulam haver nessas proposições um preceito comum que, em contraste com o uso normatizado do *ut pictura poesis* horaciano, estabelece a música como metáfora principal para a poesia ou como meta da própria poesia.

2. Lessing: os “cumes livres do pensamento”

A sugestão de que a música pudesse desempenhar um papel fundamental nos escritos sobre poesia foi determinada, ao menos em parte, por necessidades específicas da seção alemã da querela dos antigos e dos modernos, que, na segunda metade do século XVIII, começou a encaminhar a discussão para fora dos tribunais da instituição retórica.

Em seu ensaio *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766)⁵⁴, Lessing enfrenta a associação corrente entre a poesia e a pintura. A partir do comentário às representações do padecimento de Laocoonte na escultura antiga e na *Eneida* de Virgílio, argumenta que tanto as diferenças como as semelhanças encontradas atendem unicamente às exigências específicas de cada arte. Para ele a pintura, sendo uma arte *espacial* e manejando signos *naturais* (representações de coisas, que falam aos sentidos), não deve assumir os procedimentos próprios da poesia, uma arte *temporal* – como a música – que maneja signos *arbitrários* (as palavras, representações de representações, que falam ao entendimento e à imaginação). Lessing combate assim o

⁵⁴ Uma tradução ao espanhol desse ensaio de Lessing, realizada por Nemesio Vargas, foi publicada em Lima, Impr. Masías, em 1895. Na edição de 8 de março de 1896 do jornal argentino *La Nación*, p. 3, há uma pequena resenha, não assinada, celebrando a publicação. Ali se lê: “Vaciar el pensamiento moderno en el molde que, bajo el cielo de Grecia y con la ayuda de los dioses del Olimpo, inventaron los poetas y artistas griegos, quizás llegue á ser la fórmula nueva que el arte moderno viene buscando”. Quero com isso apenas chamar a atenção para o fato de que essa tradução foi lançada nos anos de auge do modernismo, e não sugerir que os poetas modernistas só possam ter conhecido o texto de Lessing através dela, pois devemos supor a circulação anterior de outras versões.

que chama de *descriptivismo* em poesia e *alegorismo* em pintura, traços estes que percebe como predominantes na produção das cortes europeias – sobretudo na França contemporânea, então no centro das atenções. A “intenção principal dos estudos” do livro, escreve Lessing no prefácio, é trabalhar contra o “gosto errôneo” e os “juízos infundados” pelos quais “muitos dos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir desta concordância entre a pintura e a poesia” – dedução que teria seduzido em parte os próprios artistas, gerando “na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo” (Lessing, 1998: 75-7). Portanto, seus argumentos podem ser compreendidos como uma proposta de correção da interpretação corrente ao *ut pictura poesis*.

Ut pictura poesis é um símile empregado por Horácio na *Epístola aos Pisões* (*Arte poética*) para explicar a observância do decoro estilístico na apreciação das obras de arte:

*Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Judicis argutum quae non formidat acumen;
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*
[vv. 361-4]
(Horace, s.d.: 618)

À pintura a Poesia se assemelha;
Em ambas gostarás mais de umas cousas
Se estiveres de perto; outras, de longe.
Esta quer pouca luz, aquela às claras
Apetece ser vista, não receando
A perspicácia de olhos julgadores.
Uma causa deleite, uma vez vista;
Outra, vista dez vezes, sempre agrada.

(Horácio, 1758⁵⁵: 155)

A poesia *como* a pintura, no sentido de que as obras que ambas produzem devem ser apreciadas sempre convenientemente: umas de perto, outras de longe; umas às claras, outras na penumbra; umas de uma só vez, outras repetidas vezes. A escolha da pintura como termo de comparação privilegia a exemplaridade dessas categorias quando aplicadas à observação de quadros: pois seria mais difícil dar a ver, por exemplo, em que consiste uma observação “de perto” da poesia sem o exemplo análogo da pintura⁵⁶.

No âmbito das cortes europeias dos séculos XVI a XVIII, o preceito horaciano é apropriado e interpretado pelas novas doutrinas da representação como norma para a produção artística. Os tratados de pintura tomam por base, para formular regras, os de retórica e poética; a própria história de uma arte é composta por analogia com a história

⁵⁵ Trad. Cândido Lusitano, 1758.

⁵⁶ Para uma exposição do *ut pictura poesis* horaciano e de suas apropriações modernas, cf. Hansen, 2004: 320-328.

da outra⁵⁷; Philip Sidney escreve que a poesia é uma pintura que fala (“*a speaking picture*”, 1999: 345), retomando a afirmação atribuída a Simônides de Cós – “A pintura é uma poesia muda, e a poesia uma pintura falante”. Na metade do século XVIII, para Lessing, a aliança entre o *ut pictura poesis* e a própria concepção mimética, lastreada na ideia de que a arte imita imagens do mundo, havia extrapolado o âmbito do decoro e da verossimilhança, incidindo diretamente sobre o estabelecimento das regras de cada arte num regime nocivo de mútuo constrangimento.

O caráter prescritivo e a concepção mimética da arte presentes no *Laocoonte* se tornariam, poucas décadas mais adiante, dois dos principais alvos de proposições modernas. Benjamin (1999) demonstraria a oposição que se formava entre o crítico como “juiz do gosto” (representado então na figura do crítico Gottsched) e o crítico como poeta ou criador (a partir do conceito schlegeliano de *reflexão*, portador de uma capacidade libertadora para a crítica de arte que seria análoga à da *crítica* kantiana para a filosofia). Contra os juízos corretivos, por exemplo, Friedrich Schlegel escreveria em *Sobre o estudo da poesia grega* (1797):

Quando o anatomista crítico destrói primeiro a bela organização de uma obra de arte, analisa-a como massa elementar e realiza então com ela vários experimentos físicos dos quais tira orgulhosos resultados, engana-se a si mesmo de uma forma muito concreta: pois a obra de arte já não existe. [...] Sobretudo os críticos franceses e ingleses desperdiçaram muitas vezes sua agudeza com tais sutilezas absurdas, e não sei se em Lessing não se encontrariam ainda aqui e ali recordações desse procedimento. (Schlegel, 1996⁵⁸: 129)

Assim, importa ressaltar que o que se toma por “novo” em Lessing é mais a consequência de seus juízos do que seu modo de argumentação, e certamente mais a inteligência de suas distinções do que a teorização abstrata dos signos, a qual operava amplamente nos discursos constituintes da querela dos antigos e dos modernos e nas proposições setecentistas de “sistemas das artes”, como o de Charles Batteux, *As Belas-Artes reduzidas a um mesmo Princípio* (1747), em que esse princípio unificador era a mímese. Lessing maneja uma teoria do signo corrente sem lhe apor reparo importante, assim como se mostra alinhado com as modernas interpretações da arte antiga; mas confronta a possibilidade emergente de uma preceituação estética unificada, que permitisse comparar diretamente um poema e uma escultura sob as mesmas categorias de análise.

⁵⁷ Cf. Seligmann-Silva, in Lessing, 1998: 10-11.

⁵⁸ Traduzi do espanhol todos os trechos de Schlegel (1996) transcritos no capítulo.

Um exemplo central é o que tange ao historiador alemão Johann J. Winckelmann, exposto no primeiro capítulo do *Laocoonte*, o qual se organiza como um enaltecimento da grandeza dos gregos. Em sua *História da Arte Antiga* (1764), Winckelmann afirma que o que distingue as obras-primas gregas na pintura e na escultura é uma “nobre simplicidade” e uma “grandeza quieta” (princípios traduzidos alhures como “jovialidade” e “serenidade” ou “sobriedade”) tanto no posicionamento quanto na expressão. Emblema disso seria o grupo de mármore que representa a dor de Laocoonte, em que a figura principal não “grita”, ao contrário de como Virgílio o representou em versos. Lessing se põe de acordo com os princípios propostos por Winckelmann, mas não com a comparação direta entre o poema e a escultura como método para sua apreensão. Segundo Lessing, observa-se que a representação de Laocoonte com a boca fechada no grupo escultórico atende a uma regra própria da escultura (ou, de forma geral, das artes “espaciais”, que lidam com “signos naturais”): uma imóvel boca eternamente aberta seria cômica e, por isso, imprópria para representar um sofrimento profundo. Assim, o artista do Laocoonte respeitou a natureza de sua arte e seus necessários limites e carências, que não se aplicam à poesia. Nesta, “quando o Laocoonte de Virgílio grita, quem pensa então que é necessária uma grande boca para gritar e que essa grande boca o torna feio?” (Lessing, 1998: 105). O grito referido pelos versos de Virgílio não se dá diretamente, por signos naturais, à vista ou ao ouvido do leitor, mas indiretamente, por signos arbitrários, à sua imaginação. O caráter temporal da poesia faz com que, “além disso, nada constran[ja] o poeta a concentrar a sua pintura num momento único” (p. 105): o grito não se eternizará na representação, pois esta dará conta das ações que o sucedem. Aqui Lessing ressalva que não é a composição verbal em si, mas o gênero narrativo, o que permite a referência virgiliana ao grito: uma vez que o poeta dramático, sabendo que seu texto será declamado por atores, teria que prever o aspecto “espacial” (visual) da performance de sua composição “temporal” (verbal) e, portanto, deveria seguir as leis da pintura. Mesmo assim, suaviza a preceituação ao escrever: “Quantas coisas não pareceriam incontestáveis na teoria se o gênio não conseguisse provar o contrário através da ação” (p. 107).

A argumentação de Lessing ruma no sentido de um ataque às teorias contemporâneas e seus métodos, que, por mais que se suponham abstrações racionais, deixam marcas eventualmente de práticas vivas pouco adequadas a avaliações neutras. Concretamente falando, ele sugere uma relação de dependência entre a maneira com que se exaltam os princípios recentemente formulados da arte grega antiga

(“jovialidade”, “sobriedade” etc.) e os preceitos-mestres da vida do cortesão. Nesse sentido é que ele justapõe ironicamente, no fragmento transcrito a seguir, uma defesa da representação heroica em Homero e uma palmada na sua leitura contemporânea:

Por mais que Homero [...] eleve seus heróis acima da natureza humana, eles permanecem, no entanto, sempre fiéis a ela quando se trata das sensações de dor e de ofensa, quando se trata da exteriorização dessas sensações [...]. Eu sei que nós, finos europeus de uma posteridade mais aquinhoadada em entendimento, sabemos dominar melhor a nossa boca e os nossos olhos. Cortesia e decoro proibem gritaria e lágrimas. (Lessing, 1998: 84-5)

Finalmente, poucas linhas depois, esse conjunto vasto e definido historicamente de “finos europeus de uma posteridade mais aquinhoadada em entendimento” se reduz agora a um conjunto mais recortado que o representaria, o dos franceses: “graças aos nossos gentis vizinhos [franceses], esses mestres do decoro, de ora avante um Filoctetes gemente, um Hércules que grita seriam as personagens as mais ridículas e insuportáveis no palco” (p. 86).

Em suma, poderíamos dizer que, para o autor, a tentativa de unificar as categorias de análise das artes acaba reproduzindo as práticas de representação das cortes francesas contemporâneas e subordinando, por um abuso no entendimento do *ut pictura poesis*, as regras das artes “temporais” às das artes “espaciais”; ou, traduzindo o argumento em termos que logo assumiriam o centro dos discursos, a aplicação generalizada dos preceitos do “belo” pictórico tem impedido a prática do “sublime” na poesia.

O vigoroso ataque de Lessing ao que ele considerou uma interpretação equívoca do *ut pictura poesis* horaciano forneceu toda uma nova base de discussão para a teoria da literatura. Goethe, em *Poesia e verdade*, escreve: “[...] essa obra nos arremessou de um horizonte miserável para os cumes livres do pensamento. O *ut pictura poesis*, por tanto tempo mal interpretado, foi de repente superado [...]” (apud Seligmann-Silva, in Lessing, 1998: 72). Os “cumes livres do pensamento” seriam, talvez, aquelas colinas em que se refugia o jovem Werther – onde, distante do convívio com outros homens e livre das convenções sociais, lê o *seu* Homero e procura afinar a *sua* natureza com a Natureza⁵⁹:

[...] Isto me confirmou na resolução em que eu estava de não consultar outra coisa senão a natureza. Ela encerra em si mesma tesouros inexauríveis, só ela pode formar grandes

⁵⁹ Goethe, 2007: 34-6.

artistas. Há muito que dizer em favor das regras; quase os mesmos argumentos que se poderão fazer a respeito das leis da sociedade civil: um artista que se formar segundo estas mesmas regras não produzirá jamais uma coisa absolutamente má; da mesma forma, aquele que se regular pelas leis e atender ao decoro, nunca será um vizinho muito insuportável nem um velhaco decidido. Contudo, diga-se embora o que quiserem; as regras não servem senão para destruir o verdadeiro sentimento e a expressão da natureza. Não, o que digo não é em demasia [...] (Goethe, 2007: 35)

Lida em seus usos posteriores, a “superação do *ut pictura poesis*” transcende o âmbito da produção poética e instaura, em diversos escritores do fim do século XVIII e de inícios do XIX, novos modos de uso e interpretação da linguagem, na medida em que integra uma alternativa à teoria da imitação e à própria instituição retórica. No livro já citado *The Mirror and the Lamp*, M.H. Abrams observa:

The use of painting to illuminate the essential character of poetry – *ut pictura poesis* – so widespread in the eighteenth century, almost disappears in the major criticism of the romantic period [...]. In place of painting, music becomes the art frequently pointed to as having a profound affinity with poetry. (Abrams, 1976: 50)

A virada inclui principalmente o romance, mas também a filosofia e a crítica. O fragmento crítico 64 de Schlegel reclama: “Seria preciso um novo *Laocoonte* para determinar os limites entre música e filosofia. Para a justa apreciação de alguns escritos falta ainda uma teoria da música gramatical” (1997: 64). Observa-se que, ao solicitar uma determinação dos *limites*, o autor logo assume as *relações* entre as práticas, e, em vez de pleitear que um “novo Lessing” desfaça uma virtual analogia, produz ele mesmo a própria analogia. Em artigo intitulado “Sobre música e ironia”, Márcio Suzuki (2007) enumera algumas passagens que revelariam uma articulação romântica entre a audição musical e a hermenêutica:

Ao comentar a habilidade de Diderot em analisar obras de arte, August Wilhelm Schlegel observa que ele põe em música as pinturas que descreve. Na resenha dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Friedrich Schlegel fala sobre as dissonâncias, o ritmo, as repetições musicais do romance de Goethe, e uma das maneiras espirituosas que imagina de interpretar os sistemas filosóficos é estudar os seus temas como se fossem temas musicais. (Suzuki, 2007: 175)

Já quase não nos surpreende esse tipo de associação, que se repetiu à exaustão ao longo do século XIX e também no XX. Mas é preciso atentar para a novidade que deve ter representado no período de que tratamos. Formulava-se uma nova hermenêutica, que fosse capaz de reinterpretar todos os textos do passado e do presente a partir dos “cumes do livre pensamento”, ou seja, elevada acima da instituição retórica que era agora associada ao Antigo Regime e que, portanto, deveria decapitar-se. O *ut pictura poesis*

instituíra uma legibilidade inteiramente visual do mundo, dos homens e dos textos; agora, pode-se dizer, era desejável ouvi-los.

3. O verbo de Werther e de Wordsworth

Escolhi ilustrar esse desejo de instituir o “ouvir” como origem paradigmática da criação artística com dois textos fundamentais para a caracterização do romantismo, o romance de Goethe *Os sofrimentos do jovem Werther* e o prefácio de William Wordsworth a *Lyrical Ballads*. Veremos, primeiro, como o *Werther* participa da invenção de todo um campo de atuação para a metáfora musical no romantismo, e como suas sugestões seguem servindo como um modelo de rompimento com velhas regras de uso da linguagem no âmbito do modernismo hispano-americano.

Em sua *Breve historia del modernismo*, Max Henríquez Ureña credits toda a novidade do estilo da poesia modernista hispano-americana a dois fatores principais: a recusa dos clichês românticos e castiços e a imitação dos poetas modernos franceses. Do primeiro, dá o seguinte exemplo:

Uno de esos clisés a la moda de la época era el de aludir al crepúsculo con estas o parecidas palabras: “el Astro Rey se oculta en el horizonte...”. Algunos, en vez del Astro Rey, apelaban a una reminiscencia clásica repetida ya hasta la saciedad y decían: “el rubicundo Febo se hunde en el ocaso”. Gutiérrez Nájera, en *Para entonces* (1887), se valió de esta imagen, muy suya y muy nueva: “la luz triste retira sus redes áureas de la onda verde”. (Henríquez Ureña, 1954: 13)

Quanto ao segundo fator, monta seu alambique de parnasianos, simbolistas, decadentes etc. e recorre à manifesta predileção dos jovens hispano-americanos por esses poetas. Pressupondo, no entanto, que “*toda renovación de forma conlleva generalmente la búsqueda de una expresión adecuada para una nueva sensibilidad*” (1954: 16), o autor se impõe a tarefa de definir o que seria essa nova sensibilidade. Após encontrá-la genericamente na violência da vida contemporânea, traça suas raízes até aquilo que o século XIX chamava o mal do século, e invoca o Werther de Goethe como o ocupante do topo de uma genealogia das almas inquietas:

Dentro de la complejidad de esa alma inquieta predominaba la angustia del vivir, ese estado morbosos mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remonten al

Werther de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de *mal del siglo*. (Henríquez Ureña, 1954: 17)

Por fim, historia sucintamente as reverberações desse “fundo sacudimento” em Musset, Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, e justifica a ausência de parnasianos com o argumento de que foram “*fieles a la consigna de no poner al desnudo sus emociones*” (p. 17). Ao estabelecer o romance de Goethe como marco introdutório de uma nova sensibilidade que atravessa o século XIX, o historiador logra relacionar a atitude dos poetas modernistas com um conjunto de duração histórica mais longa, mas se concentra unicamente no aspecto de “fundo” dessa relação e deixa de aproveitar uma notável interferência de “forma”, ou melhor, uma notável simpatia de propósitos entre a proposição wertheriana de uma linguagem do “eu” e a poesia lírica do século XIX.

O romance epistolar de Goethe foi publicado em 1774. Eram os anos de “tempestade e ímpeto”, *Sturm und Drang*. A fria recepção crítica do romance nos primeiros anos mostrava-se inteiramente incompatível com a apaixonada acolhida do público leitor; e, se a obra provocou escândalo imediato de dimensões continentais, foi menos por algum valor intrínseco do que pela cadeia de suicídios (reais) que supostamente inspirou. Alguns anos mais tarde, porém, a partir do entusiasmo de leitores respeitados, tornou-se um clássico precoce e, até a década de 1830, fez com que Goethe fosse constantemente referido como “o autor do *Werther*”⁶⁰.

A mais longa das cartas ao amigo Wilhelm que compõem o romance é a que vai datada de 16 de junho, na qual Werther descreve as circunstâncias em que conheceu Carlota e começou a padecer do amor impossível que o levaria ao suicídio. Trata-se da carta mais importante para a trama do romance. Porém, na de 12 de agosto – talvez a segunda mais extensa da obra –, contempla-se o episódio que mais interessa a este trabalho. O jovem apaixonado relata um diálogo singular que travou com o noivo de Carlota, Alberto, com quem travara uma improvável amizade. Configura-se aí o encontro entre dois caracteres coetâneos que não poderão conviver: Alberto é feliz funcionário, Werther, artista sonhador; um tem Carlota e o mundo, outro, paixão e o mundo interior; um é bom senso e bom gosto, outro, tempestade e ímpeto; um aspira à corte, em perfeito domínio de sua fala, seu corpo e suas paixões, outro é o romântico inteiramente submisso a elas. Essa caracterização é ricamente desenvolvida ao longo

⁶⁰ Cf. R. Cansinos Asséns, “Idea general de la obra”, in Goethe, 1963, t. I: 1780.

das diversas cartas; na de 12 de agosto, especificamente, o embate é entre as falas e os modos de argumentar de ambos. O tema da conversa é o suicídio.

Werther inicia o relato do diálogo (Goethe, 2007: 68-75) com a observação irônica de que “Alberto é o melhor homem que existe no mundo”, e remonta a origem da conversa: tendo pedido ao amigo uma de suas pistolas para levar em viagem, soube que estavam descarregadas, e quis saber por quê; Alberto narra-lhe, então, um acidente que as envolvera, protagonizado por seus criados, e que o levara a mantê-las descarregadas para evitar que algo semelhante se repetisse. Porém, embaraçado talvez por revelar a Werther suas excessivas precauções, Alberto começa a modular e aperfeiçoar o trajeto que seguiu entre a narração e a lição dela extraída: “Com efeito, meu amigo, de que serve a precaução? Os perigos não se deixam prevenir” etc. Werther, então, lança a primeira crítica à prudência argumentativa do amigo:

Deves saber que eu estimo este homem, menos os seus *com efeitos*; e toda regra geral não tem exceções? Mas ele é tão justo, tão prudente que, quando julga ter proferido alguma expressão grosseira, demasiadamente geral ou ambígua, ele não cessa de limitar, modificar, acrescentar e diminuir, de forma que nada fica da tese em questão. (Goethe, 2007: 69)

As ramificações lógicas infinitas do discurso de Alberto são o primeiro elemento que irrita Werther, para quem não pode resultar da composição desarmônica de inúmeras verdadezinhas uma verdade geral, mas apenas um prolixo nada. Desinteressado de responder à cadeia argumentativa e mesmo incapaz de ouvi-lo até o fim (“não o escutei mais, caí numa espécie de êxtase [...]”, p. 69), Werther o interrompe com um ato cujo efeito é a dissolução instantânea das mil palavras do amigo:

[...] levantando-me como de sobressalto, encostei a boca da pistola sobre a minha testa por cima do olho direito. Tira lá! disse Alberto, retirando-me a pistola da testa, que quer dizer isso? – Ela não está carregada. – Que importa? O que quer dizer isso?, replicou ele, com um tom de impaciência. Não posso formar ideia de que um homem chegue a ser tão tolo que se mate. Só pensar em tal me horroriza. (Goethe, 2007: 69-70)

É Alberto quem introduz o tema que repõe o interesse de Werther no diálogo – e, mais ainda, em contestar o interlocutor. Daí em diante, as falas de Werther são emolduradas por verbos intensos como “exclamei” e “repliquei com calor”, e se encadeiam em livres associações cujo efeito pretendido é mais propriamente intervir na frieza do oponente do que erigir um contradiscurso. Mas o que nos interessa são as respostas de Alberto. Contra a primeira série de indagações de Werther, que almejam desautorizar qualquer juízo geral sobre ações particulares, sentencia o amigo: “Tu há de conceder-me [...] que há certas ações que são sempre viciosas, sejam quais forem os

motivos”; contra a segunda série, em que Werther quer demonstrar a inculpabilidade de criminosos que agiram sob pressão insuportável, como o faminto que rouba pão e o marido que mata a mulher adúltera, Alberto acusa-a de desviar-se do assunto: “Isso é coisa muito diferente [...] porque um homem arrastado pelas paixões perde absolutamente o uso da razão e é então considerado um homem ébrio ou um frenético”; no argumento de Werther segundo o qual “ébrio” e “louco” são nomes com que homens medíocres querem rebaixar homens extraordinários, Alberto vê uma inadequação de grau: “Eis aqui mais uma das tuas extravagâncias, [...] tu levas tudo fora dos limites; pelo menos é certo que não tens agora razão de comparar grandes ações com o suicídio”; contra a investida final de Werther, que amplia o âmbito de seu exemplo de homens individuais para povos furiosos em luta contra a tirania, Alberto, sempre cortês, sentencia: “Hás de dar-me licença, parece-me que os exemplos que alegas não têm relação com o objeto em questão. [...] Paradoxo! paradoxo!”. A acusação do paradoxo vem como uma pedra sobre o assunto. Se os passos de Werther atingem a margem da *doxa*, Alberto não é capaz de prosseguir no diálogo. Werther conta como lançou sua conclusão e deixou a casa; aturdido, encerra a carta:

Meu amigo, exclamei eu, seja qual for a educação de um homem, sejam quais forem os seus talentos, ele não é mais do que um homem, e o pouco espírito de que é dotado quase que não vem em auxílio quando uma paixão faz as maiores ruínas e quando se acha encerrado nos estreitos limites da humanidade. Tanto mais... Nós falaremos a esse respeito outra vez, disse-lhe eu, pegando no chapéu. O meu coração, ai!, parecia que me arrebatava o peito! Separamo-nos sem nos termos convencido um ao outro; e como é raro neste mundo entenderem-se os homens uns aos outros! (Goethe, 2007: 75)

Nesse enfrentamento entre duas modalidades incompatíveis de discurso, Werther reitera sua resolução de “consultar somente a natureza” e se insurge contra os constrangimentos impostos pela “arte da conversação” praticada pelo amigo. Alberto, por sua vez, não adere à novidade proposta; repete, intensificando-a, a reprovação aos saltos do pensamento de Werther, que desrespeitam a hierarquia da argumentação e querem exigir do interlocutor uma reflexão sem convenção e paralela à *doxa* – coisa que ele não se dispõe a fazer. Alberto resiste ao substrato expressivo da fala de Werther, que, em vez de *dar a ver* seus argumentos como quem dispõe as figuras num quadro – com a devida proporção, cores equilibradas etc. –, se modula sucessivamente em termos de intensidade e ritmo, na tentativa de expressar os sentimentos com os quais, Werther acredita, o amigo poderia convencer-se do valor de sua opinião paradoxal.

William Wordsworth, no prefácio de *Lyrical Ballads* (1800/1802), define suas baladas como um experimento de arranjo métrico da linguagem realmente usada na conversação, recusando qualquer prescrição (2003: 10). Após defendê-las das censuras que esperava, o poeta convida, ao final de seu prefácio, aquele que aprovar sua poesia a abandonar as práticas de que ela se afasta: “ele vai suspeitar que se eu proponho provê-lo de novos amigos é apenas sob a condição de que ele abandone seus velhos amigos” (2003: 24). Como se depreende do texto do prefácio, são novos amigos os novos poetas (como Coleridge, autor da segunda parte das *Ballads*, cujos poemas, segundo Wordsworth, “têm a mesma tendência” dos seus e não apresentam “discordância nas cores do estilo” [p. 5]) e os novos princípios da arte poética: a expressão de sentimentos – “pois toda boa poesia é espontâneo transbordamento de sentimentos poderosos” (2003: 8) –; o manejo de uma linguagem menos artificial e mais próxima da fala comum – “uma seleção da linguagem realmente usada por homens” (p. 7) –; a representação da natureza segundo a percepção – “perseguir os fluxos e refluxos da mente quando agitada pela grande e simples afecção de nossa natureza” (p. 8) –; o propósito fundamental de educar a sensibilidade – “produzir ou aumentar a capacidade da mente humana de excitar-se sem a aplicação de estimulantes grosseiros ou violentos” etc. Já os “velhos amigos” seriam, podemos inferir, os poetas do passado (sobre quem prevê que, se suas conclusões forem admitidas, “nossos juízos relativos às obras dos maiores Poetas [...] serão bastante diferentes [...], tanto quando os louvamos, como quando os censurarmos” [p. 13]), os regramentos retórico-poéticos e as práticas de produção e recepção que eles predicam. Não é sem esforço que o poeta os abandona. Quando avisa ao leitor que pouco se encontrará em seus poemas daquilo que se costuma esperar de uma “dicção poética”, referindo-se a todo o aparato corrente da elocução retórico-poética, revela que sofreu tanto para evitá-la quanto outros costumam sofrer para produzi-la⁶¹; e, num balanço geral, escreve:

Algo eu devo ter ganhado com essa prática, na medida em que é amiga de uma propriedade de toda boa poesia, nomeadamente o bom senso; mas ela necessariamente me afastou de uma grande porção de frases e figuras de linguagem que de pai para filho tem sido há muito considerada a herança comum dos Poetas. (Wordsworth, 2003: 10-11)

Não convém supor, portanto, que a adoção de novas práticas implique em Wordsworth – ou nos românticos em geral – uma absoluta ausência das anteriores. Por

⁶¹ “I have taken as much pains to avoid it as others ordinarily take to produce it.” (Wordsworth, 2003, p. 10)

mais novas e revolucionárias que tenham de fato se demonstrado as proposições românticas, parece sempre excessivo acreditar que elas tenham brotado por geração espontânea. Pode-se ler o prefácio de *Lyrical Ballads* como intervenção laboriosa no projeto de consolidar um novo tempo a partir da demonstração de que certas coisas velhas já não são necessárias. A seção seguinte tratará de desenvolver essa ideia a partir de um texto de Friedrich Schlegel.

4. Schlegel: em busca de uma meta para a poesia

Ao estudar o conceito romântico de crítica em Schlegel, Walter Benjamin escolheu abdicar de *Sobre o estudo da poesia grega*, favorecendo textos posteriores em que esse conceito já apareceria desconectado do “dogmatismo” dos séculos XVII e XVIII, e assim isolando o conceito no que seria sua integridade. A escolha de Benjamin atendia ao propósito de sua tese, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (1919) – isto é, elaborar-se como delimitação de um momento da história dos problemas no âmbito da filosofia. A escolha tem sido adotada também na história literária, que vê no texto de Schlegel (escrito em 1795, quando o autor contava pouco mais de vinte anos) apenas um esboço imperfeito e hesitante do que ele realizaria depois. Nesse caso, porém, isolar conceitos românticos implica fechar os olhos para os passos que levaram a sua consecução.

A finalidade de *Sobre o estudo da poesia grega* é claramente manifestada pelo autor nas primeiras páginas:

[...] a origem, conexão e causa de tantas estranhas peculiaridades da poesia moderna tem que ser explicável de alguma maneira. Talvez consigamos, a partir do espírito de sua história até o momento, encontrar o sentido de seus empenhos atuais, a direção de sua carreira mais longínqua e a sua meta futura. (Schlegel, 1996: 64)

Não se tratava apenas de um *estudo da poesia grega*, mas antes de uma reflexão a respeito, destinada a intervir sobre a prática contemporânea. Reitera-se a ideia nas últimas páginas do texto: “Foi a situação da cultura estética na atualidade o que nos levou a dar uma olhada em todo o passado” (p. 145). Ao longo do texto, Schlegel exalta as obras de Goethe; interpreta Shakespeare, por exemplo, à maneira caracteristicamente nova; mas não conhece o romantismo tal como o entendemos, como uma revolução

consumada e um divisor de águas. Ao contrário, já no parágrafo de abertura, lamenta a falta de ordem e de finalidade da poesia contemporânea:

Salta aos olhos o fato de que a poesia moderna ainda não tenha alcançado a meta a que aspira ou que sua aspiração não tenha nenhuma meta fixa; sua formação não tem nenhuma direção precisa, o conjunto de sua história não tem nenhum contexto sujeito a leis, o todo não tem unidade. (Schlegel, 1996: 59)

Escreve que não tinha ainda lido o ensaio de Friedrich Schiller sobre *Poesia ingênua e sentimental*, sobre o qual poderia apoiar-se numa definição positiva do caráter da poesia de seu tempo: “O tratado de Schiller sobre os poetas sentimentais, além de haver ampliado minha compreensão do caráter da poesia interessante, deu-me uma nova luz sobre os limites do campo da poesia clássica” (p. 53). Não obstante, procura já argumentos para sustentar uma conclusão sempre improvável e difícil de definir no calor da hora: a de que tudo está mudando agora. Proclama: “o tempo está maduro para uma revolução estética. O que agora só se deixa adivinhar, saber-se-á com certeza no futuro” (p. 146). Schlegel trabalha pela invenção de um sistema novo. Anuncia que “a sublime missão da literatura moderna é [...] nada menos do que a meta mais elevada de toda literatura possível” (p. 82). Essa elevadíssima meta seria o sumo belo, “um máximo de perfeição estética objetiva” (p. 81), que antes só os antigos gregos teriam podido alcançar: “Para essa grandeza não sei de nome mais apropriado que o sumo belo” (1996: 105). Contando pois com o modelo dos gregos, os modernos deveriam imitá-los. Mas quantos poetas já os tentaram imitar antes, recorda-se o autor, segundo uma “antiquíssima tradição” (p. 131), sem nunca terem chegado de fato a reencontrar sua grandeza? “A culpa não é da poesia grega, mas do procedimento e método de imitação” (p. 131), contesta, apontando depois a que procedimento e método se refere:

Ainda não desapareceu completamente certo fantasma posição que é venerado como a classicidade verdadeira pelos que esperam fazer-se imortais com um vulto artificial de preciosas expressões idiomáticas. Mas nada é menos clássico do que a artificiosidade, o adorno carregado, a gelada magnificência e a meticulosidade escrupulosa. (Schlegel, 1996: 138)

Em uma palavra, Schlegel refere-se à *imitatio* tal qual a entendera Lessing, em sua conexão com a retórica, reduzida então à *elocutio*. Schlegel pressupõe uma precedência da poesia em relação às artes da eloquência: “o gosto grego já estava degenerado por completo quanto a teoria ainda estava no berço” (141). Por isso opina que “a ideia mais infeliz [...] foi atribuir à crítica e à teoria da arte gregas uma

autoridade absolutamente inadmissível no campo da ciência teórica” (141). Schlegel reclama a falta de uma teoria capaz de ordenar os empenhos atuais, entendendo que “não falta aos modernos energia estética, embora falte ainda um sábio guia” (85). A missão dessa teoria seria “devolver ao gosto estragado sua normalidade perdida, e à arte descarrilada sua autêntica orientação” (72). É fácil reconhecer aqui uma afinidade com as proposições do *Laocoonte*. Uma “nova imitação” dos gregos – o caminho sugerido por Winckelmann, e escolhido no texto como o mais adequado à consumação das virtualidades da poesia moderna – é proposta nestes termos:

Não há que imitar este ou aquele, não um poeta preferido isolado, não a forma local ou o órgão individual; pois um indivíduo “como tal” nunca pode ser norma geral. O poeta moderno que queira aspirar a uma Arte autêntica deve apropriar-se da plenitude ética, da livre regularidade, da humanidade liberal, da bela simetria, do delicado equilíbrio, do certo decoro que estão mais ou menos dispersos por todo o conjunto; ademais, o perfeito estilo da Idade de Ouro, a autenticidade e pureza dos gêneros poéticos gregos, a objetividade da representação, em uma palavra: o espírito do todo, a pura greccidade. (Schlegel, 1996: 139)

Tratar-se-ia então de substituir uma prática definida e historicamente operante – a imitação das partes para a obtenção de um todo semelhante – por uma indefinida imitação direta do todo, desdobrada no texto como a recriação das condições vitais que garantiram a liberdade dos gregos para a produção do “sumo belo”, ou do plenamente objetivo. É, então, uma idealizada harmonia original grega que deveria procurar reproduzir-se nos tempos modernos para que a arte reencontrasse seu caminho. Aqui, a expansão do argumento para fora do âmbito estritamente poético rumo a uma plena reorganização da cultura e da sociedade enseja finalmente, no parágrafo que encerra o texto, o recurso a uma analogia entre a perseguição contemporânea do belo e o antigo alcance atribuído às virtudes musicais:

Não crescerá ainda mais doravante o número dos que se empenham por uma arte autêntica? Com esta esperança dedico este ensaio e esta coleção a todos os artistas. Porque, assim como os gregos também chamavam músico ao que organiza de maneira rítmica a plenitude ética de seu ânimo interno e a ordena para a harmonia, assim também chamo eu “artistas” a todos os que amam o belo. (Schlegel, 1996: 152)

O grande tipo novo do artista que Schlegel aguarda mostrar-se em mais nítidos contornos seria aquele capaz de produzir, nos tempos modernos, uma equivalência para a plena harmonia característica dos gregos merecedores do qualificativo de *músicos*.

A teoria perseguida por Schlegel em *Sobre o estudo da poesia grega* foi posteriormente, como vimos, identificada a uma prática legislatória *muy siglo dieciocho* que ele próprio abandonaria logo depois. A respeito dessa virada que o levaria às grandes formulações dos *Fragments* e da crítica romântica, Luiz Costa Lima observou que seu passo fundamental deve ter sido não a proposição de uma nova doutrina estética, mas, pelo contrário, “a renúncia à pretensão de alcançar uma estética objetiva, sistemática” (1993: 200). Antes, porém, desse fecundo redirecionamento, podemos ver representado em *Sobre o estudo da poesia grega* um esforço teórico de desmontagem de categorias ainda vivas, esforço esse que, pouco tempo depois, já deixará completamente de descrever-se nos textos em que se formulam vigorosas as novas práticas.

A entrada da música como termo de referência na teorização da poesia moderna e, em linhas gerais, do tipo romântico está relacionada, então, ao esforço empreendido no questionamento da autoridade da instituição retórica e do dogmatismo baseado no *ut pictura poesis*. Em *Poesia ingênua e sentimental* (1795), Schiller assume uma dupla afinidade da poesia, com a pintura e a música:

[...] Conforme imite um *objeto* determinado, como o fazem as artes plásticas, ou conforme produza apenas um determinado *estado da mente*, como a arte do som, sem ter para isso necessidade de um objeto determinado, a poesia pode ser chamada de plasmadora (*plástica*) ou de musical. Portanto, a última expressão não se refere apenas àquilo que na poesia é, realmente e segundo a matéria, música, mas a todos aqueles efeitos que em geral ela pode produzir sem dominar a imaginação por meio de um objeto determinado [...]. (Schiller, 1991: 75)

A poesia “musical” leva então alguma vantagem sobre a “plástica”, na medida em que, para Schiller, “uma obra para o olho só encontra sua perfeição na limitação; uma obra para a imaginação pode alcançá-la também pelo ilimitado” (1991: 63). Com essa afirmação, observa-se que o autor implica uma associação entre os pares de categorias “plástico/musical” e “ingênuo/sentimental”, dado que uma das qualidades distintivas entre o ingênuo e o sentimental é que aquele imita o limitado e este busca expressar o ilimitado. Na introdução da edição brasileira, Márcio Suzuki chama atenção para essa associação:

Para ele [Schiller], a poesia, ao se afastar da pintura, aproxima-se da música e vice-versa. Assim, o traço distintivo dessa poesia reside, curiosamente, no fato de que ora se inclina a uma forma de criação plástica, ora a uma forma de criação rítmica ou sonora. Diferentemente das obras literárias antigas, que eram em essência plásticas ou *ingênuas*, a poesia dos modernos tende em geral a se servir dos recursos musicais, o que a torna, nas palavras de Lessing, uma arte *progressiva*. (Suzuki, in Schiller, 1991: 14)

Uma proposição semelhante pode ser encontrada na *Filosofia da Arte* de F.W.J. Schelling, que desenvolve o confronto entre uma modernidade musical e uma antiguidade plástica, mostrando que essa diferença aparece na própria arte musical:

Por menos que saibamos sobre ela [a música dos gregos antigos], já é o bastante para sabermos que também aqui o princípio realista, plástico, heroico é o dominante, e isso unicamente porque tudo estava subordinado ao ritmo. O dominante na música moderna é a harmonia, que é justamente o oposto da melodia rítmica dos antigos. [...] A oposição de ambas é que, em geral, aquela expõe somente o real, o essencial, o necessário, e esta também expõe o ideal, inessencial e contingente na identidade com o essencial e necessário. [...] A música rítmica se expõe em geral como uma expansão do infinito no finito, onde, portanto, este (o finito) vale algo por si mesmo, ao passo que, na música harmônica, a finitude ou diferença aparece somente como uma alegoria do infinito ou da unidade. (Schelling, 2001: 155-7)

Schelling logo expande a argumentação para a poesia, recorrendo desta vez a um símile poético para ilustrar sua concepção da música:

Uma obra de Sófocles tem puro ritmo, ali só a necessidade é exposta, ela não tem nenhuma extensão superficial; Shakespeare, ao contrário, é o maior harmonista, o mestre do contraponto dramático; o que com isso se nos apresenta não é somente o ritmo simples de um único acontecimento, é ao mesmo tempo todo o seu acompanhamento e o seu reflexo, que se projeta de diferentes lados. (Schelling, 2001: 157)

Tampouco o caráter atenuadamente mimético da música escapa à argumentação de Schelling:

A música traz à intuição, no ritmo e na harmonia, a forma dos movimentos dos corpos celestes, a *forma* pura, como tal, livre do objeto ou da matéria. A música é, nessa medida, a arte que mais se desfaz do corpóreo, pois representa o movimento ele mesmo, *puro*, como tal, separado do corpo, e conduzido por asas invisíveis, quase espirituais. [...] é a mais universal entre todas as artes reais, e a que está mais próxima da dissolução na palavra e na razão [...]. (Schelling, 2001: 159-161)

Entre os românticos de diversas línguas, a palavra música está presente em diversas definições da poesia; na América espanhola, a introdução do tipo romântico passa por esta estrofe do poema *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría:

Las armonías del viento
 Dicen más al pensamiento
 Que todo cuanto a porfía
 La vana filosofía
 Pretende altiva enseñar.
 Qué pincel podrá pintarlas
 Sin deslucir su belleza?
 Qué lengua humana alabarlas?
 Sólo el genio su grandeza
 Puede sentir y admirar. (Echeverría, 2006: 51-2)

No Brasil, um caso particularmente interessante do convívio entre elementos da velha e da nova poesia é o assunto da seção seguinte.

5. As duas “Tempestades” de Gonçalves Dias

Gonçalves Dias escreveu dois poemas igualmente intitulados “A tempestade”⁶². Um aparece na seção “Hinos” dos *Segundos cantos* (S, 1848); reproduzindo-se também nas duas edições dos *Cantos* impressas em Leipzig (Brockhaus, 1857 e 1860). Outro consta dos “Hinos” dos *Últimos cantos* (U, Rio de Janeiro, 1851), mas é curiosamente suprimido – junto com dois outros hinos – das edições alemãs, só tornando a figurar em livro após a morte do autor. Contando-se apenas com as datas da primeira publicação em livro de cada uma das “Tempestades”, não se pode determinar com segurança qual das duas foi escrita primeiro. Assumo aqui a ordem acima exposta, apoiada também na informação fornecida (embora não documentada) por Lúcia Miguel Pereira (1943) de que o hino de U data de 1850 e, portanto, só pode ser posterior ao outro. Interessa aplicar a discussão deste capítulo ao desenvolvimento de uma hipótese interpretativa desses dois hinos homônimos: a de que eles representam, respectivamente, uma realização do *ut pictura poesis* e uma tentativa em direção à preferência pela música.

Sendo obra de um dos primeiros românticos do Brasil, as “Tempestades” remetem, desde o título, à Tempestade romântica, ao *Sturm* – esse símbolo da era das revoluções que a tudo movimentam, devastam e renovam; esse motor da história evolutiva e teleológica com que pensadores dos séculos XVIII e XIX lograram demolir os ciclos do tempo. Aprende-se entretanto com alguns historiadores, como Koselleck (2006), que o tempo histórico se constitui de um acúmulo desigual de temporalidades – e essa observação é particularmente importante na consideração das artes. Assim, não convém perder de vista as antigas representações poéticas da tempestade quando se a encontra num poema moderno. No caso dos hinos de Gonçalves Dias, é preciso ter em mente que a tempestade é um tópico arquivado por poetas do passado; que constava entre os antigos exercícios retóricos de descrição; que tem, enfim, uma história própria de representações; e que, por mais difícil e eventualmente inútil que seja investigar até

⁶² Os versos citados na seção foram transcritos da edição crítica de Manuel Bandeira (Gonçalves Dias, 1944).

onde vai o conhecimento particular de Gonçalves Dias a respeito dessas representações antecedentes, seria seguramente mais danoso à leitura de seus hinos pressupor-lhes uma pura e ignorante criatividade.

A leitura em cotejo das “Tempestades” revela semelhanças notáveis, além de imagens literalmente repetidas, a tal ponto que leva a supor tratar-se a segunda “Tempestade” de uma reescrita da primeira. Exemplos:

Tempestade de S (1848)

Eis que das partes, onde o sol se esconde,
Brilha um clarão fugaz pálido e breve:
Outro vem após ele, inda outro, muitos; [...]
E em breve espaço conquistando os ares,
Os horizontes com o fulgir roxeiam. [vv.8-14]

[...]

Um ponto só –, até que meia altura
Abrindo-as, paira majestoso e horrendo:
Assim o ponto negro avulta e cresce,
E a cúpula dos céus de cor medonha
Tinge, e os céus alastra, e o espaço ocupa. [vv.19-23]

De quando em quando o vento na floresta
Silva, ruge, e morre; e o vento ao longe
Rouqueja, e brama, e cava-se empolado [vv.26-8]

Em muda escuridão negros fantasmas
Indistintos, sem forma, – ondulam, jogam [vv.50-1]

Tempestade de U (1851)

Vem a aurora
Pressurosa,
Cor de rosa,
Que se cora
De carmim [vv. 12-16]

Um ponto aparece,
Que o dia entristece,
O céu, onde cresce,
De negro a tingir [vv.32-5]

Nos últimos cimos dos montes erguidos
Já silva, já ruge do vento o pegão [vv. 84-5]

Disseras que viras vagando
Nas furnas do céu entreabertas
Que mudas fuzilam, – incertas
Fantasmas do gênio do mal! [vv.65-8]

Por esses e outros exemplos, parece que o poeta, ao decidir tratar a mesma matéria duas vezes, aproveitou-se na segunda da invenção da primeira, num caso interessante de emulação entre dois textos do mesmo autor. A própria sequência “narrativa” dos poemas – isto é, a sucessão com que se representam as ações – é, em termos gerais, a mesma: no início a plácida aurora, no meio a tempestade, no fim o restabelecimento da quietude. Mas, na conformação geral e em diversos aspectos, como se pode notar também nos versos comparados acima, observam-se diferenças não menos significativas. Dentre elas, a que primeiro chama a atenção refere-se aos metros e à estrofação: a “Tempestade” de S se divide em cinco seções numeradas, compostas as primeiras quatro de estrofes desiguais com versos hendecassílabos⁶³, e a quinta de quadras, cada uma com três hendecassílabos e um heptassílabo; já a “Tempestade” de U

⁶³ Cf. Ramos (1959: 33): “É fato bem sabido que antes da publicação do *Tratado de Metrificação Portuguesa* (1851) de A.F. de Castilho, os versos de nossa língua eram designados à italiana ou espanhola: contava-se uma sílaba além da última acentuada [...]”.

adota uma rara forma em escala métrica, cujo modelo deve ter sido o poema “Les djinns”⁶⁴ de Victor Hugo, pela qual os versos da primeira estrofe são trissílabos, os da segunda quadrissílabos e assim por diante até os dodecassílabos, a partir dos quais o metro torna a reduzir-se a cada estrofe até a conclusão em trissílabos.

Talvez se possa atribuir a essa particularidade o fato de que a “Tempestade” de U seja hoje mais frequente em antologias do que a versão de S, embora preterida em favor desta pelo próprio poeta nas edições alemãs de seus *Cantos*. O efeito imediato da escala métrica adotada por Gonçalves Dias no tratamento da tempestade é mimético: como um todo, o corpo sonoro (e mesmo o gráfico) do poema imita os movimentos da tempestade, num crescendo da harmonia inicial até o auge da tormenta e, ao contrário, em sua regressão. Mas essa “mímese” não atende a prescrições específicas – apenas ao ouvido do poeta, sem deixar de respeitar, é claro, o elenco de metros portugueses, o que seria então impensável. A escala métrica é aqui tornada em alegoria da tempestade; o poeta, por um lado, confia na transparência da alegoria que inventou, e, por outro, reforça-a constringendo o discurso à forma.

Já na “Tempestade” de S, é possível compreender o predomínio dos hendecassílabos segundo uma noção de decoro representativo: o verso mais “nobre” da língua portuguesa, extenso o suficiente para abrigar grande variedade de vocábulos e figuras, é convencionalmente adequado à representação da tempestade, matéria apropriada ao gênero elevado e à produção do estilo ou efeito *sublime*, do qual é inclusive um símbolo. Logo na estrofe de abertura, o poeta lança mão de sua perícia versificatória para estabelecer a nobreza de expressão que caracterizará a composição, e produz em cada linha ímpar (vv. 1, 3, 5 e 7) um hendecassílabo acentuado em todas as sílabas pares – p. ex. o primeiro verso, “De cor azul brilhante o espaço imenso” – que, lido no sistema silábico das línguas neolatinas, será equiparado ao verso heroico camoniano (também chamado *hendecassílabo* antes da reforma de Castilho), e, no sistema silábico-acental das anglo-germânicas, ao pentâmetro iâmbico de Shakespeare e outros grandes poetas⁶⁵. Não se trata de um caso isolado na poesia de Gonçalves Dias: leiam-se por exemplo estes versos, que se encontram na seção IX de “Y-Juca Pirama” (Gonçalves Dias, 1944, t. II: 32-4):

⁶⁴ Manuel Bandeira (in Gonçalves Dias, 1944, t. II: 235) informa que Ackermann atribui a origem dessa forma ao poema “Les djinns”, de Victor Hugo, e acrescenta como possibilidade um fragmento do “Estudante de Salamanca”, de Espronceda.

⁶⁵ Esse claro abismo entre a prática poética de Gonçalves Dias e as teorias simplificadas que se veicularam nos manuais de versificação oitocentistas foi suficientemente exposto por Péricles Eugênio da Silva Ramos em *O verso romântico e outros ensaios*, de 1959; ainda assim, segue subexplorado.

A quem Tupã tamanha dor, tal fado (v. 398)

Da sua noite escura as densas trevas
 Palpando. – Alarma! alarma! – O velho para! (vv. 401-2)

E mais revolta em mor furor se acende (v. 418)

Do velho pai, que o cinge contra o peito (v. 434)

E pois que o acho enfim qual sempre o tive (v. 436)

No caso, então, a “música do verso” – aqui entendida como o caráter primário da elocução, em aliança com o geral da matéria, segundo determinações de gênero – se resume a uma moldura adequada para o âmbito elevado, sem o qual não haveria verdadeira elevação da matéria poética; resta ao poeta, de posse dessa moldura, ocupar-lhe o interior com uma composição verbal “à altura”. Significativamente, a voz poética nos oferece, ela própria, por meio de um símile revelador, a chave plástica de que precisamos para compreender essa composição:

Qual mancha d'óleo em tela acetinada,
 Que os fios todos lhe repassa e embebe;
 Ou qual abutre do palácio aéreo
 Tombando acinte, – no descer sem asas
 Um ponto só, – até que em meia altura
 Abrindo-as, paira majestoso e horrendo:
 Assim o negro ponto avulta e cresce,
 E a cúpula dos céus de cor medonha
 Tinge, e os céus alastra, e o espaço ocupa. (vv. 15-23)

Trata-se da terceira estrofe do hino, em que, após a descrição da aurora, se introduz a ação desse “negro ponto” que traz a semente da tempestade. O poeta representa o escurecimento da paisagem nos termos de uma ação própria do pintor, isto é, no símile que o refere como uma adição de tinta escura sobre uma tela acetinada, em que antes havia uma paisagem clara – aquela que ele havia pintado nas duas primeiras estrofes, nas quais “Tudo é luz, tudo é vida, e tudo cores!” (v. 6), e tudo pintura. A partir daí, as estrofes se sucedem lançando novas tintas sobre a tela, e, depois que *o negro ponto* – transformado, para efeito de visualidade, num abutre – *tinge a cúpula dos céus de cor medonha*, “É tudo escuridão, silêncio e trevas!” (v. 40), mas ainda pintura. Mais adiante, na primeira estrofe da seção III, a voz lírica se dirige à tempestade (“Ruge e brame, sublime tempestade!”, v. 56) e expressa sua sensação diante dela: “Que assim por teus influxos me comoves, / que todo me eletrizas e me arroubas” (vv. 67-8). Lendo kantianamente a natureza através de regras de arte, a voz lírica vê a paisagem como um

quadro arrebatador, que a leva ao sentimento do sublime; e o poeta reproduz com sua arte, entoando, essa visão pictórica comovente.

Aquela qualidade descritiva que Lessing quer banida da prática poética aparece como o próprio motor desse hino em cores, dessa pintura entoada, em que a página é vista como tela e as palavras como cores. O que não impede, é evidente, que a representação seja feita de fato *no tempo* – as palavras referem ações sucessivas da tempestade sobre a paisagem, e apenas na fantasia poética se transformam em tinta sobre tela. A música do verso também está aí – em atendimento a normas externas – e desempenha um papel fundamental ao estabelecer uma elocução adequada e mesmo impor uma dicção solene e grave à declamação do hino. Mas fica evidente que o símile da “tela acetinada” repõe em poesia a prática descritiva preceituada pelas apropriações modernas do *ut pictura poesis*.

Pois bem. Aquele símile não aparece na “Tempestade” de U. Em seu lugar, uma figuração poético-musical da arte romântica:

Não solta a voz canora
 No bosque o vate alado,
 Que um canto d'inspirado
 Tem sempre a cada aurora;
 É mudo quando habita
 Da terra n'amplidão.
 A coma então luzente
 Se agita do arvoredado,
 E o vate um canto a medo
 Desfere lentamente,
 Sentindo opresso o peito
 De tanta inspiração. (vv.40-52)

O espectador apequenado da terrível maravilha natural é agora o vate, o cantor/poeta, que entoa por atavismo um pálido eco daquilo que o inspira. É o poeta romântico por excelência, aquele a quem os ingleses assemelhavam a harpa eólica, cujas cordas são tangidas pelo vento; aquele que se *forma* pela observação do belo na natureza e *expressa* em palavras a ressonância do mundo em seu interior. O poeta do hino à tempestade se refere a esse vate em terceira pessoa, toma-o por objeto de sua representação, e emprega sua arte para dar forma àquele *canto a medo* que imagina desferido sob os impulsos elétricos da tormenta.

Ao contrário do poema anterior, então, em que a tarefa do poeta era representar em hino o quadro visto pela voz lírica, trata-se agora de rearranjar o canto bruto do vate. A música não se configura como atendimento a normas exteriores, mas como o

princípio organizador do hino: por demanda interna. É uma ordem musical não convencional, mas instituída no próprio texto, que dá sentido à escala métrica adotada. Cada estrofe se comporta como um movimento musical – tem um tom, um andamento, suscita um sentimento etc. O “negro ponto” que semeia a tempestade, antes materializado num abutre negro contra o céu azul, tem agora sua função pictórica atenuada em favor de uma função musical – opera uma modulação, que retoma a melodia em tom maior das três primeiras estrofes (a representação da aurora) adotando, porém, uma escala menor. Tudo isso, é claro, em termos analógicos. O elemento visual não está ausente, assim como o musical não o estava no outro hino; apenas desempenha uma função subordinada, e não mais subordinante. E o texto que nos chega é mudo, não tem som; traz somente uma partitura que incita a imaginação a produzir uma música latente, em que um “ouvido mental” exercitado pode encontrar admiráveis qualidades.

Parece, portanto, que a reescrita da primeira “Tempestade” na segunda não deve ser compreendida como uma “correção”, mas como emulação, imitação competitiva em que se pretende repetir um modelo superando-o em determinados aspectos. No caso, a competição deu-se entre uma pintura entoada e uma harmonia muda. Talvez o julgamento do próprio poeta tenha antecipado o dos tempos e decidido pela superioridade da primeira “Tempestade”, suprimindo a segunda dos *Cantos* de Leipzig. Que nos restem as duas, porém, é uma feliz oportunidade de estudar textos românticos e refletir sobre os sentidos que lhes seguimos atribuindo.

6. Wagner e Schopenhauer

A presença constante da música e da terminologia musical nos escritos sobre arte e linguagem do século XIX não pode ser bem apreciada sem uma aproximação inicial aos sentidos mais fortemente atribuídos à própria arte musical no discurso dos autores modernos. Se, como diria Valéry (2007: 72), “O problema de toda a vida de Mallarmé, o objeto de sua meditação perpétua, de suas buscas mais sutis era, como sabíamos, devolver à Poesia o mesmo império que a grande música moderna lhe havia roubado” – amplificando-se aí uma afirmação de Mallarmé nas *Divagações* (2010: 102): “Singular desafio que aos poetas, de quem ele usurpa o dever com a mais cândida e esplêndida bravura, inflige Richard Wagner!” –, faz-se necessário investigar em que

circunstâncias e de que modo se representou essa ascensão da música antes de examinar o que seria o posicionamento da poesia finissecular.

Para tanto, em vez de recorrer aqui a uma narrativa histórica que descreva a formação desse “império” no confronto entre seus antecedentes e suas consequências, cumpre examinar um encontro fulcral: o de Richard Wagner e a “metafísica da música” de Schopenhauer.

Wagner publicou em 1870 o ensaio *Beethoven*. Era o ano do centenário de nascimento do compositor que, para Wagner, deveria ser considerado “o verdadeiro tipo do Músico, [por] ter penetrado [...] até a essência mais íntima da música, e poder transmitir dali a visão interior do vidente, a fim de nos revelar a significação íntima dessas formas” (1987: 34). Seria talvez de supor que aquele que conseguisse penetrar a “essência íntima da música” *ouvisse* algo, e não *visse* algo.

A afirmação acima, no entanto, conclui uma argumentação que a justifica. A interpretação elaborada no ensaio sobre Beethoven se apoia expressamente na filosofia de Schopenhauer, a qual Wagner diz ter conhecido em 1854. No livro III de *O mundo como vontade e representação* (t. I, 1819), que trata das artes, a música é elevada acima de todas as demais e mesmo excluída do sistema das artes porque, para o filósofo, não produz apenas representações de Ideias como as outras, mas Ideias propriamente – expressões diretas da Vontade –; por essa razão o capítulo foi batizado posteriormente por Nietzsche como uma “profunda metafísica da música” (2007: 43). Convém recorrer aqui à síntese oferecida pelo próprio Wagner:

[...] foi Schopenhauer o primeiro que reconheceu e definiu, com uma claridade filosófica, a posição da música e lhe atribuiu uma natureza diferente às da pintura e da poesia. Partindo do fato admirável de que a música fala uma língua que todos podem compreender imediatamente e sem necessidade de intermediário, mostra como ela se distingue completamente da poesia, que tem necessidade de conceitos para tornar a ideia perceptível. Realmente, de acordo com a definição luminosa do filósofo, as ideias do mundo e dos seus fenômenos essenciais, dentro do sentido de Platão, são em geral o objeto das belas-artes. Enquanto o poeta, usando uma particularidade de sua arte, torna as ideias perceptíveis por um emprego de conceitos, a própria música, segundo Schopenhauer, já pode conter em si uma ideia do mundo. Na sua opinião, aquele que pudesse transformar a música em conceitos estaria apto a criar uma filosofia do mundo para uso próprio. (Wagner, 1987: 18)

Mas como transformar a música em conceitos? Observe-se particularmente que a distinção entre uma língua musical que se supõe “imediatamente compreensível” e uma língua poética dependente de conceitos ecoa o par formado pelos signos naturais e pelos arbitrários. Wagner, em busca de coisas novas, embrenha-se num velho mato.

Em seguida, o autor propõe aprofundar a explicação de Schopenhauer, o qual não teria insistido nela o suficiente por dois motivos: 1) porque era leigo em música, 2) mais importante, porque essa limitação não lhe permitiu estudar com precisão a obra de Beethoven, “em que pela primeira vez transparecia o profundo mistério da música” (p. 18). Aqui Wagner está, evidentemente, justificando a relevância do próprio escrito, processo que culmina com uma condição: a obra de Beethoven só pode ser bem compreendida a partir de uma completa solução filosófica da proposição de Schopenhauer (p. 19).

À solução, pois. Wagner vai em busca da descrição schopenhaueriana para a entrada de uma Ideia na consciência, e encontra ali a condição de “uma predominância do intelecto sobre a Vontade, ou, do ponto de vista fisiológico, uma forte excitação da atividade intuitiva do cérebro sem nenhuma excitação das inclinações e das emoções” (Schopenhauer, apud Wagner, 1987: 19). Algo análogo à fusão entre sujeito e objeto, ou à dissolução do eu no todo, na natureza etc. (Schopenhauer deixa claro que seu sistema segue o kantiano quase à risca, afastando os desenvolvimentos propostos por Fichte e propondo outros.) A consciência é dividida em duas partes, consciência do Eu e consciência dos objetos. Ora, escreve Wagner, “a concepção musical, não tendo nada em comum com a apreensão de uma ideia [a partir das coisas externas] [...], não pode ter sua origem senão naquela face da consciência que, segundo Schopenhauer, está voltada para o interior” (p. 20). Parafraseando Schopenhauer, Wagner explica as duas faces da consciência através do sonho, pelo qual “a consciência voltada para o interior chega a uma verdadeira clarividência, isto é, à faculdade de ver aquilo que, em estado de vigília, é para nossa consciência o sentimento confuso das emoções que dependem da nossa vontade” (p. 21). E é neste ponto que entra a contribuição wagneriana:

Como o sonho o confirma, o mundo percebido em virtude das funções do cérebro num estado de vigília é acompanhado de um outro igual em nitidez e não menos perceptível pela intuição, mas que objetivamente não está situado fora de nós. [...] Ora, uma experiência não menos certa mostra-nos que, ao lado do mundo que nós representamos por imagens visuais, tanto em estado de vigília como no de sonho, existe um outro para nossa consciência, o qual só é perceptível ao ouvido e se manifesta em forma de som. Consequentemente, no sentido próprio dos termos, ao lado do *mundo da luz* há um *mundo dos sons*, que se comportam em relação um ao outro como o sonho em relação à vigília. (Wagner, 1987: 21)

O autor prepara o terreno para um tratamento especial ao estímulo auditivo, que não pode ser transformado em imagens visuais no processo cognitivo, pelo menos não nas mesmas imagens visuais que resultam do processamento dos estímulos que o

mundo (vigília ou sonho) oferece aos olhos. Prova maior disso, para ele, é o fato de que, “dos sonhos mais angustiosos [...], nós despertamos com um grito, no qual se exprime de modo imediato a Vontade angustiada que, por meio desse grito, penetra claramente no mundo dos sons para se manifestar exteriormente” (p. 22). Não é então apenas a arte da música que faz da matéria sonora uma manifestação imediata da Vontade, mas o próprio *mundo dos sons* que se configura como o reino imediato dessa manifestação. Invertendo a fórmula de Dubos – o olho está mais próximo da alma do que o ouvido –, ele compreende que o ouvido está mais próximo da intuição das essências. O grito que simboliza essa concepção nos põe de volta à questão do *Laocoonte*⁶⁶.

A partir daí, armado de teoria filosófica, Wagner retorna à consideração da música:

Aqui [na música] o mundo exterior nos fala de um modo tão inteligível porque traz ao nosso ouvido, por meio da expressão sonora, o que pedimos a ele do mais profundo do nosso ser. O objeto do som que percebemos coincide de modo imediato com o sujeito do grito que proferimos. [...] Se o nosso grito, lamento ou exclamação é a exteriorização mais imediata da emoção de nossa vontade, compreendemos, por isto mesmo, que o apelo que chega ao nosso ouvido é a exteriorização da mesma emoção. E nenhuma ilusão, como a causada pela luz, será possível aqui [...]. (Wagner, 1987: 24)

Essa coincidência imediata e violenta entre objeto e sujeito realiza o sublime, como Wagner mostrará mais adiante. Pode-se prever aí que não tarde uma comparação com a pintura, altamente favorável à música. De fato, a ideia da limitação das artes plásticas ao âmbito do belo (leia-se, sua inaptidão para o sublime) é reformulada em termos schopenhauerianos: nelas, “a Vontade, encerrada no pensamento individual e iludida quanto à essência das coisas que lhe são exteriores, só pode vencer os seus limites por meio da intuição pura e desinteressada dos objetos” (p. 26). Assim, ao músico é que devemos “considerar [...] mais digno de veneração do que os outros artistas e conceder-lhe mesmo um título de santidade. Porque a relação de sua arte com o conjunto de todas as outras artes é, na verdade, a mesma que existe entre a Religião e a Igreja” (p. 27): a música “religa” diretamente o homem à plena essência. Enquanto nas outras artes apenas se podem oferecer meios mundanos para essa religação, na música,

[...] ao contrário, a Vontade, de modo imediato, tem um sentimento de unidade, apesar das barreiras individuais. Para ela, por meio do ouvido, abre-se a porta que lhe permite uma comunicação recíproca com o mundo exterior. Esta imensa inundação, que vence

⁶⁶ Vale registrar que o argumento de Wagner remete a diversos mitos presentes em narrativas românticas, como o da mandrágora (que “geme” ao ser retirada da terra) e o da montanha de Vênus (reino infernal de onde emana uma música plangente que atrai os incautos), este usado em *Tannhäuser*. Cf., por exemplo, os contos “A montanha das runas” e “Eckart Fiel e Tannhäuser”, de Ludwig Tieck.

todos os limites da aparência, deve necessariamente provocar no músico inspirado um encantamento com o qual nenhum outro se poderá comparar. (Wagner, 1987: 26)

Wagner conclui assim seu desenvolvimento preparatório de Schopenhauer, e entra enfim no estudo de Beethoven, em que sustenta prolixamente, em termos que não será preciso glosar aqui, uma representação triunfal do que seria o grande império da música na arte e na cultura do século XIX. Vale lembrar que em 1870 o autor já gozava de um enorme prestígio por sua própria obra dramático-musical; cabe registrar, também, que essa elevação ambiciosa dos poderes *da música* já se ia desdobrando numa mistificação altamente presunçosa dos poderes *do músico*, o que gerou violentas reações, satisfatoriamente ilustráveis por esta crítica demolidora de Nietzsche:

Essa extraordinária revalorização da música, tal como ela parece decorrer da filosofia de Schopenhauer, era acompanhada de um aumento prodigioso do valor do músico: agora ele se torna um oráculo, um sacerdote e mais do que um sacerdote, uma espécie de porta-voz do “em si” das coisas, um telefone do além – de agora em diante, ele não profere mais somente música, esse ventríloquo de Deus – que profere metafísica: não espantaria se ele terminasse por, um dia, proferir ideais ascéticos. (Nietzsche, apud Starobinski, 2010: 49)

Mas, depois desse rápido mergulho na inundação provocada pelos argumentos filosóficos de Wagner, é tempo de emergir e respirar. Pode-se ler sua metáfora da imensa inundação a partir de preceitos poéticos que ele próprio escreveu.

7. Wagner preceptista

Loreley en la lengua de la lira

Rubén Darío, “Divagación”, 1896

Na terceira e última parte do tratado *Ópera e drama* (1852), Richard Wagner oferece uma prescrição detalhada para a arte do *drama musical*, indicando o caminho para que o poeta e o músico promovam um encontro pleno entre as palavras e os sons, formando um amálgama indissociável que poderia elevar o drama à sua máxima potência. Segundo Wagner, um drama musical assim concebido resultaria superior à ópera (em que a música predomina amplamente sobre a palavra) e ao drama sem música; e, aliado aos demais recursos artísticos da encenação (dança, cenários, figurinos etc.), poderia configurar-se como uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*).

Quando se trata, como aqui, de estudar esses preceitos com interesse em sua possível relação com a poesia lírica posterior, é preciso levar em conta, evidentemente,

que a finalidade do tratado impõe limites específicos à tarefa do poeta. Wagner não se dirige ao poeta lírico que publicará seus versos em revistas ou livros, mas àquele cujos versos devem servir em ponto ótimo à composição dramático-musical de que eles farão parte. Cabe lembrar também que o tratado, embora apresentado em modo prescritivo, se vale decisivamente de um aspecto descritivo: pode ser lido como análise e exposição dos procedimentos adotados pelo próprio autor na composição de música e libreto de seus dramas musicais, sobretudo as quatro unidades do *Anel do Nibelungo*. Por fim, nunca é demais registrar que a atuação pública de Wagner – como músico, compositor, teórico, pessoa e possivelmente em qualquer papel que tenha desempenhado – foi sempre extremamente agressiva e polêmica, de modo que hoje não resta uma vírgula sua que não tenha sido contundentemente questionada, criticada, desmentida, desmascarada ou ridicularizada⁶⁷.

Essas justas ressalvas têm sido talvez os principais motivos para que os preceitos poéticos lançados em seu tratado sobre o drama musical sejam pouco considerados no âmbito dos estudos poéticos propriamente ditos. Veremos, no entanto, como eles mantêm uma relação de grande semelhança com certas escolhas de poetas da segunda metade do século XIX, sobretudo os que se identificam em algum grau com o chamado simbolismo. Pode-se dizer que a proposição wagneriana de três preceitos fundamentais para o verso – um principal, ligado ao ritmo, e dois derivados desse primeiro, a aliteração e a assonância – constitui uma das mais claras e detalhadas exposições de que dispõe o estudioso da poesia simbolista para reconhecer os modos de operação dessas escolhas e avaliar a própria historicidade que se inscreve na música da poesia finissecular. Em resumo, creio que o tratado de Wagner ajuda a explicar o mote verlainiano “*De la musique avant toute chose*” e o “divino império da música” referido por Mallarmé, Rubén Darío e tantos outros. Nesse sentido, vale a pena antecipar aqui uma afirmação de *Ópera e drama*, ainda que ela talvez só possa ser compreendida depois da exposição dos argumentos que levam Wagner a escrevê-la:

A ciência desnudou o organismo do idioma; mas o que ela nos mostrou foi um organismo *defunto*, que só pode ser revivificado pelo Poeta no maior de seus esforços. Para tanto ele deve curar as feridas que o escalpelo anatômico abriu no corpo do idioma

⁶⁷ Entre os ataques mais completos e efetivos contra Wagner podem-se destacar dois livros de Nietzsche – *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, ambos de 1888 – e um de Adorno, cujo título em inglês é *In Search of Wagner*, de 1953. O francês Edouard Schuré, wagneriano inveterado, escreve esta polida ressalva em seu livro sobre Wagner: “Como poeta e como músico, Wagner foi o mais universal dos artistas; como homem e como pensador, foi o mais obstinado dos teutões, e creio que seu germanismo exclusivista o fez às vezes injusto para com outras nações como a França e a Itália” (Schuré, 1944: 16).

e soprar dentro dele um alento que o anime ao movimento próprio. *Esse alento é – a música.* (Wagner, 1893: 265, grifos do autor)⁶⁸

“E todo o resto é literatura”, completaria Verlaine em sua “Ars Poétique”. Mallarmé ratifica esse posicionamento ao escrever, em “Crise de vers”: “Ouvir o indiscutível raio – como traços douram e dilaceram um meandro de melodias: ou a Música junta-se ao Verso para formar, desde Wagner, a Poesia” (2010: 163). Um fragmento crítico do poeta boliviano Franz Tamayo (1905) registra diretamente a percepção de que a poesia francesa da segunda metade do século XIX deve muito de sua musicalidade à influência de Wagner: “*La poesía francesa fue siempre marmórea y oratoria, y fuera de unas pocas notas de Racine, la música boreal sólo se ha introducido en ella desde la influencia wagneriana. [...] Wagner ha influido más en la poesía que en la música francesas*” (Tamayo, 1979: 124). O impacto geral da obra de Wagner em seu tempo foi assim descrito por Lacoue-Labarthe (1994):

It is difficult today to form an idea of the shock that Wagner provoked, whether one admires him or scorns him. It was, all across Europe, an event; and if Wagnerism – a sort of mass phenomenon in the cultivated bourgeoisie – spread with this vigor and rapidity, it was due not only to the propagandizing talent of the master or to the zeal of his fanatics, but also to the sudden appearance of what the century had desperately tried to produce since the beginnings of romanticism – a work of “great art” on the scale imputed to works of Greek art, even the scale of great Christian art – here it was finally produced, and the secret of what Hegel called the “religion of art” had been discovered. And de facto, what was founded was like a new religion. (Lacoue-Labarthe, 1994: xix)

As duas primeiras partes de *Ópera e drama* se dedicam a criticar, separadamente, a situação de momento da ópera e da poesia dramática na Europa. Para tanto, Wagner escreve em cada uma das partes a história dos respectivos gêneros, sem deixar de esboçar, em ambos os casos, uma história mais ampla das respectivas artes a que pertencem – a música e a poesia. A pressuposição geral de Wagner, já vastamente exposta em outro livro, *A obra de arte do futuro* (1849), é a de que música, poesia e dança nasceram juntas e se celebraram em perfeita comunhão na tragédia grega; depois, se separaram ao longo da história até esgotarem recentemente suas possibilidades de permanecer independentes, e agora (no século XIX) deveriam voltar a reunir-se. Todo o esforço empreendido nas duas primeiras partes de *Ópera e drama* tem por finalidade persuadir o leitor de que a música e a poesia devem (pois finalmente podem) voltar a

⁶⁸ Nesta seção, traduzo trechos de *Ópera e drama* a partir da célebre tradução inglesa de William Ashton Ellis (*Opera and Drama*, 1893). Consultei também a tradução ao espanhol da terceira parte do tratado por Ilse T.M. de Brugger, publicada como livro independente, sob o título de *La poesía y la música en el drama del futuro* (1952).

encontrar-se após um longo período de separação, seja para estimulá-lo a produzir dramas musicais em conformidade com os preceitos lançados, seja para convencê-lo a admitir que as obras de Wagner são o melhor que se pode esperar da arte em geral.

A ópera criticada por Wagner é sobretudo a chamada *ópera italiana*. “Italiana” aí não se refere ao país de procedência dos compositores – e Wagner insiste em ressaltar, sempre nacionalista, que nesse caso o melhor “italiano” foi um germânico, Mozart⁶⁹ –, mas ao gênero e a seu idioma tradicional. Ao descrever a origem do gênero nas cortes italianas do século XVIII, Wagner o acusa de ter sido criado artificialmente para entreter aristocratas luxuosos:

Não foi a partir do teatro popular medieval, em que encontramos vestígios de uma cooperação natural da arte da Música com a do Drama, que a Ópera surgiu. Nas luxuosas cortes italianas – notadamente o único grande solo da cultura europeia em que o Drama nunca se desenvolveu de modo significativo – ocorreu a certas pessoas distintas, a quem a música de igreja de Palestrina já não agradava, empregar os cantores, contratados para entretê-las em seus festivais, no canto de *Arias*, isto é, melodias populares subtraídas de sua ingenuidade e verdade, às quais “textos” ajuntados com uma aparência de coesão dramática eram encaixados como calços. (Wagner, 1893: 18)

A característica central desse tipo de ópera era a composição por “números”, pela qual se destacavam as árias, os duetos e outras seções em que a canção assume um amplo predomínio sobre os demais elementos da obra. A crítica de Wagner consiste, basicamente, em acusar os compositores de retalharem canções populares tradicionais para obter a empatia do público, privando-o no entanto de um contato com a verdadeira arte que estava por detrás daquelas melodias, e oferecendo-lhe em troca uma experiência algo prazerosa e muito degradante. Para Wagner, a ária reciclava as canções tradicionais, ceifando-lhes as palavras com que haviam sido compostas e substituindo-as desajuizadamente por quaisquer outras que fossem capazes de fazer com que uma antiga melodia coubesse agora no tema da representação. Para sustentar essa distinção, Wagner escreve que o povo é o solo que conserva ainda as raízes da verdadeira arte e da verdadeira linguagem, sob uma camada de neve que é a civilização; alegoriza assim a valorização romântica de uma arte popular, coletiva e tradicional, que expressa coisas verdadeiras e naturais, contra uma arte enganosa que se compraz em imitar essas formas naturais para agradar plateias e patrões, dando ares de grandeza a coisas mesquinhas.

Isto não quer dizer que Wagner desdenhe, no tratado, os grandes compositores e as grandes óperas que havia conhecido até então. O substrato da concepção de arte que

⁶⁹ A Áustria fazia parte então, junto com a Prússia, da Confederação Germânica (1815-1866).

rege seu julgamento é a teoria romântica da expressividade; seu alvo são as configurações específicas que produziriam na ópera uma inversão fundamental: a música deveria ser tratada como um meio privilegiado de expressão para o drama, mas na ópera, pelo contrário, o meio se torna o fim e vice-versa.

Wagner exalta diversos compositores de ópera pelas realizações conquistadas no campo da música; reclama, porém, da posição cada vez menos privilegiada dos poetas na ópera. Chega a dizer que Mozart, o “mais absoluto dos músicos”, era capaz, como um deus, de produzir algo (grande música) a partir de nada (poesia ruim), e que teria podido resolver o problema se houvesse encontrado um grande poeta a quem ajudar, em vez de ter operado, como mandavam seus patronos, no sentido contrário. Observe-se que esse ataque não se dirige tampouco à qualidade dos libretistas (registre-se por exemplo o celebrado Lorenzo da Ponte, um dos principais colaboradores de Mozart), mas à posição de subserviência que se lhes impunha, restando-lhes, segundo Wagner, a tarefa secretarial de traduzir drama em ópera para ajudar o músico, quando o melhor caminho seria o contrário.

Wagner considera, então, que a ópera em si foi um gênero manco desde sua origem, por subjugar as possibilidades do poeta às do músico; e, mais do que isso, que já era um gênero morto desde a consagração pública de Rossini, quando, opina, se revelou inelutavelmente a absoluta irrelevância das palavras na ópera. De positivo, a história da ópera teria causado um inaudito desenvolvimento técnico e expressivo da melodia; mas, diante dessa construção poderosíssima, as palavras do libreto teriam perdido mais e mais espaço. Decorre daí o cruel julgamento que Wagner faz do rossiniano alemão Meyerbeer, escrevendo que sua obra atinge o máximo efeito, mas sem causa: “O segredo da música operística de Meyerbeer é – o Efeito. [...] De fato, a música meyerbeeriana produz [...] um efeito sem causa” (Wagner, 1893: 95-6).

Na terceira parte de *Ópera e drama*, Wagner discorre sobre a separação e o reencontro do músico e do poeta através de uma alegoria que vale a pena explorar. Escreve que o poeta e o músico são como dois caminhantes que partem de um mesmo ponto em sentidos opostos até se reencontrarem uma primeira vez no outro extremo do planeta, quando param para conversar e contar um ao outro o que viram e viveram. O poeta migrou por terra firme, desertos insonoros, montanhas íngremes e vastas planícies; o músico atravessou os mares e esteve frequentemente a ponto de afundar, mas soube sobreviver. Estimulados pelos relatos mútuos, cada um decide conhecer o

caminho percorrido pelo outro, até que se encontram pela segunda vez, agora no mesmo ponto da primeira partida. Wagner assim conclui sua narração:

Agora o poeta atravessou os mares, e o músico percorreu os continentes. Não se separam mais, pois ambos *conhecem* a Terra: o que antes imaginavam em seus sonhos proféticos como tal e tal coisa, agora haviam testemunhado em sua realidade efetiva. Eles são Um [...]. O poeta tornou-se músico, o músico, poeta: agora são *ambos* um só artista perfeito. (Wagner, 1893: 300)

Nesse momento, aparentemente, a alegoria se abre à interpretação, e a primeira pista é uma forte sugestão de que ela se refira a coisas históricas. O ponto inicial da viagem poderia ser, por exemplo, o declínio da tragédia grega e a ascensão da filosofia, nos termos que Nietzsche desenvolveria em seu ensaio sobre *O nascimento da tragédia*, dedicado a Wagner. O ponto final é certamente o presente de Wagner; o momento privilegiado em que ele próprio pretendia promover o reencontro triunfal de ambas as artes. O ponto intermediário é que parece mais ambíguo.

Contudo, mostrando que a alegoria se destinava a esclarecer e não a obscurecer o argumento, o mesmo autor procede, já no parágrafo seguinte, à glosa que fizera parecer cumprir ao leitor. Ele diz que, no ponto do primeiro reencontro, a conversa entre o poeta e o músico se parecia com a moderna ideia de *melodia*, à qual, por um lado, devia sua existência aos empenhos interiores concebidos pelo poeta em sua dura caminhada por terra, mas, por outro, devia sua manifestação sensível unicamente às experiências vividas pelo músico no oceano. Interpreta os mares percorridos pelo músico como a harmonia – o eixo vertical da pauta, responsável pela simultaneidade expressa ou virtual dos sons, sempre vedado, segundo Wagner, às capacidades do poeta, que apenas pode sonhar com ele. A glosa se estende com uma descrição da segunda jornada do poeta, aquela em que ele parte para os mares da harmonia, para conhecer por experiência aquilo que só o músico saberia dominar. A primeira viagem do músico é um antecedente fundamental para o poeta: havendo inventado o barco e os instrumentos adequados para a travessia, o músico os cede ao poeta, que de outro modo não poderia fazer a viagem, e o instrui sobre como usá-los. Wagner fantasia detalhes da navegação do poeta, e, por fim, conclui a glosa ao mito interpretando o símbolo do barco:

Ao timão desse veleiro glorioso que atravessa as águas, o Poeta, que antes, passo a passo, tinha medido penosamente os montes e os vales, se regozija agora com a consciência dos poderes do homem, que a tudo conquista; da alta borda, as ondas, por mais facilmente que o sacudam, parecem-lhe apoios dóceis e fiéis de seu nobre destino, esse destino da meta poética. Seu barco é o artefato vigoroso que lhe permite realizar sua vontade mais ampla e mais forte. Fervente de amor, ele agradece ao músico que,

exposto às duras intempéries do mar, inventou esse barco e o deixou em suas mãos: pois esse veleiro é o conquistador da inundação da harmonia – *é a orquestra*. (Wagner, 1893: 301, grifo do autor)

A partir daí é que, finalmente, entra a preceituação wagneriana para o trabalho do poeta na composição do libreto do drama musical. Para Wagner, a versificação culta na Europa da era moderna (desde o “renascimento”) padecia de uma falha fundamental: fora criada a partir da imitação da métrica grega e latina, a qual, porém, só se podia apreender incompletamente, a partir dos vestígios que ela deixara nas versões escritas de poemas antigos. Wagner supõe que os metros e ritmos da poesia grega tenham correspondido, no tempo em que surgiram, a aspectos não escritos da prática de que participavam, como os modos de declamação, os gestos dos declamadores e, em muitos casos, o acompanhamento musical. Ao apreendê-los dos registros escritos, a poesia moderna teria prescindido dessas ligações fundamentais e adotado (ou mesmo inventado) um esquema absolutamente artificial, sem profundidade histórica e sem correspondência alguma com os ritmos e metros da linguagem realmente usada pelos homens antigos ou modernos. Para Wagner, um verso alemão concebido como imitação por abstração da inapreensível métrica grega provocaria um choque entre o sentimento e o entendimento do ouvinte ou leitor: o sentimento o levaria a reconhecer uma frase escrita em sua língua familiar, mas o entendimento teria que desempenhar a todo momento a tarefa indigna de indicar ao sentimento um esquema métrico que lhe era estranho. Wagner compara essa operação à de um pintor que, tendo desenhado uma vaca que em nada se parece a uma vaca, precisasse escrever a seu lado, como aviso aos espectadores – atenção, “isto é uma vaca” (Wagner, 1893: 241).

Wagner começa, então, a desqualificar todo o sistema métrico da poesia moderna, para mais adiante propor que os versos tenham medidas livres – já que conta com sua posterior incorporação à música, e considera que o músico será capaz de equilibrar ou até aproveitar as desigualdades dos versos na melodia. Concentra seus ataques numa das figuras principais dessa métrica moderna inventada em imitação aos supostos esquemas antigos: o pentâmetro iâmbico, “monstro de cinco pés”, que, obrigando o poeta a recortar a língua em unidades iguais de uma sílaba fraca e uma forte, causaria quase sempre prejuízos profundos, como o banimento de inúmeras palavras inadaptáveis ao esquema ou, pior, a frequente inversão de valores acentuais – acentos métricos onde não há acentos prosódicos e vice-versa –, que faria assemelhar-se a experiência do “verso escrito”, diz Wagner, à de cavalgar um pangaré manco (p. 242).

A esse verso escrito ele opõe o “verso vivo”, que deveria ser considerado junto com a melodia rítmico-musical. Observe-se que, se a oposição com o verso vivo faz pensar no verso escrito da lírica moderna como *verso morto*, isto não significa que os únicos exemplos de versos vivos sejam os versos de seus próprios libretos: também haveriam sido vivos na antiguidade os versos dos poemas gregos, e seguiriam vivendo os versos das canções populares de que ele falara na primeira parte do tratado.

Nesse ponto, começa a ficar claro que o interesse central da preceituação de Wagner para o poeta de libretos incide sobre o ritmo. A métrica está praticamente abolida das preocupações do poeta, pois cumpre ao músico realizá-la através da melodia; e o vínculo entre a melodia e o verso é o acento prosódico (p. 250). Acento prosódico aqui não é o acento “gramaticalmente correto” de uma palavra: entende-o antes como um acento principal de uma frase quando realmente entoada num certo contexto comunicativo. Na fala, segundo Wagner, o acento prosódico não aparece sempre, mas apenas quando importa; o poeta deveria imitar essa economia dos acentos e ainda expandi-la para outros aspectos ao selecionar sua linguagem, concentrando-se no núcleo comunicativo ou expressivo de um enunciado e limpando seu verso de todo tipo de excessos, palavras explicativas, referências políticas ou históricas etc.

O método sugerido por Wagner para a correta apreensão do acento prosódico é quase empírico: ele garante que uma observação fiel das expressões que as pessoas usam na vida comum quando sentem emoções aumentadas dará ao poeta a medida dos acentos a empregar (p. 257). Escrevi “quase empírico” porque Wagner não se refere à fala de qualquer pessoa observada por qualquer poeta, mas sim, romanticamente, à fala de pessoas especialmente expressivas, que só um verdadeiro poeta poderá selecionar. Wagner antecipa o resultado dessa pesquisa com uma pequena amostragem (e aí já entra em plena preceituação para a representação poética adequada de diferentes afetos por meio da imitação do ritmo que eles imporiam realmente à fala): “Um afeto *ativo* de ira vai permitir que um número maior de acentos seja emitido em uma só expiração, enquanto um profundo e doloroso *sofrimento* vai consumir todo o alento com sons menos numerosos e mais prolongados” (p. 257).

Cabe imaginar os benefícios que ele esperava obter de um libreto assim concebido: a longa frase irada e cheia de acentos receberia uma melodia ágil e vigorosa, enquanto a frase de lamentação, que até poderia compor-se apenas de interjeições curtas – “ai!”, “sofro!”, “miséria!” –, teria suas poucas sílabas indefinidamente prolongadas na composição musical. Finalizando essa preceituação rítmica, Wagner postula que esses

acentos prosódicos não são naturalmente todos iguais, mas que, novamente, o poeta não precisa se preocupar em equilibrá-los, posto que o músico saberá aproveitar o desequilíbrio na melodia (fazendo-o acompanhar de subidas e descidas no tom, por exemplo).

Mas vale lembrar aqui que, no capítulo anterior, um dos assuntos discutidos foi a variedade de recursos propriamente poéticos com que modernistas como Julio Herrera y Reissig procuravam atingir efeitos desse tipo. De fato, Wagner conta com a possibilidade de uma colaboração valiosa do poeta na definição rítmica dos versos antes do trabalho do músico. E nesse ponto seu preceito rítmico fundamental – a concisão do verso conforme a economia do acento prosódico perceptível em situações especiais da fala real – se desdobra em dois preceitos auxiliares, a aliteração e a assonância, em termos que procuro resumir.

A concentração do poeta no núcleo expressivo de um enunciado que ele quer pôr em verso deve levá-lo a eleger uma palavra como a mais importante desse verso. Ao escolhê-la, diz Wagner, ele deve fazê-la dominar as demais não apenas pelo sentido, como também pela sonoridade. O caráter sonoro dessa palavra está determinado principalmente por dois sons: a vogal tônica de sua raiz (recorde-se que ele pensa na língua alemã) e a consoante que a precede. Wagner acredita que a vogal tônica da raiz guarda o segredo imemorial dessa palavra; que ela remete a um momento longínquo e idealizado em que a palavra teria sido criada por reverberação de seu mais puro referente. Novamente, sua explicação é alegórica; recorre a imagens da natureza para marcar sua visão orgânica de uma linguagem original: a vogal é o sangue quente que circula pelo organismo da raiz (p. 267); o povo é o solo que conserva as raízes da verdadeira linguagem sob uma camada de neve que é a civilização (p. 265).

O caráter da vogal encontra-se plenamente manifesto em seu próprio som; mas, para Wagner, até o ouvido dos modernos estaria corrompido pelo *ut pictura poesis*, e teria desenvolvido um sentido intermediário que ele chama “o olho do ouvido”, também sujeito, como a visão propriamente dita, aos enganos fáceis da aparência: deveríamos julgar um homem pelo que ele fala e faz, diz Wagner, mas estamos condicionados a avaliar antes seu aspecto fisionômico, suas roupas etc. Assim, o poeta deve satisfazer primeiro a demanda do “olho do ouvido” para depois conseguir fazer o som da vogal chegar ao “ouvido do ouvido”. Para isso, ele tem que vestir a vogal com a roupa mais adequada ao encontro. A consoante que antecede imediatamente a vogal é essa roupa;

mas é também a camada de pele que, recobrando organicamente o corpo da vogal, concorre para a determinação de seu caráter interno.

Com base nessas considerações, Wagner retoma a preceituação rítmica: o sentido da frase já estaria bem apoiado sobre os acentos prosódicos, mas, se o poeta quer fazê-la chegar como expressão afetiva ao sentimento, deve enriquecê-la com uma aliteração das raízes acentuadas (p. 140), pois a aliteração é capaz de sugerir aos “olhos do ouvido” uma vinculação entre duas coisas intelectualmente distintas.

Dirigindo um aparte a todos os poetas (não só os libretistas, mas também os poetas de “versos escritos”), Wagner os convoca a falar ao “ouvido do ouvido” através da aliteração, e aproveita para elevá-la jocosamente como um recurso superior e mais nobre do que a rima: “Acercai-vos a este sentido esplêndido, oh poetas! Permittede ver vossa cara, a cara da palavra, e não as nádegas caídas, que vais arrastando, frouxas e sem vida, na rima final de vosso discurso prosaico e que ofereceis ao ouvido para contentá-lo” (1952: 41). Mas aí termina a preceituação para o poeta libretista, e começa a primeira tarefa do músico, que é colorir com timbres de instrumentos adequados as aliterações (orquestração) e, sobretudo, revelar o parentesco de todas as vogais em tons (harmonia). O “drama do futuro” seria, por fim, o resultado desse encontro entre o poeta e o músico.

A preceituação para o músico também interessaria a este trabalho, mas interessa mais apontar rapidamente algumas semelhanças entre os preceitos de Wagner e certas escolhas poéticas que sustentariam a leitura de poemas do fim do século XIX como “musicais”. A aliteração e a assonância têm longa tradição na poesia em língua inglesa e alemã, mas não nas línguas latinas, que historicamente privilegiaram a rima final como elemento coesivo do aspecto sonoro dos versos. Com Verlaine e os simbolistas, os dois recursos assumem um papel de destaque na poesia francesa, e logo passam a aparecer abundantemente em português (por exemplo, em Eugénio de Castro e Cruz e Sousa) e espanhol (nos modernistas hispano-americanos) como marcas de uma guinada musicalizante da elocução e simbólica da invenção poética. Para medir a novidade do recurso diante da tradição da língua espanhola, vale confrontar o vasto *corpus* conhecido de poemas aliterativos surgidos na década de 1890 com o que escreveu sobre assunto o chileno Eduardo de la Barra num de seus *Estudios de métrica* da década de 1880:

La aliteración [...] constituía el principal elemento de los ritmos rúnicos. [...] Entre los franceses y españoles suelen hallarse trazas vagas de aliteración; pero, más bien como un medio de producir armonías imitativas que no como elemento rítmico. Los poetas latinos no eran extraños a esta especie de rima rúnica [...] Pero [la aliteración] jamás para nosotros pasará de un juego pueril de letras, sílabas y palabras. (Barra, 1952: 220)

O “jamais” de Eduardo de la Barra aconteceria poucos anos depois, quando, malgrado a resistência conservadora, a aliteração triunfaria como recurso rítmico e simbólico a partir da recepção positiva dos versos dos modernistas, entre os quais os mais citados nesse sentido seriam alguns de Darío: “*Bajo el ala aleve del leve abanico*”, “*Loreley en la lengua de la lira*” etc. Há, ademais, um caso de curiosa concentração em um único som consonantal, o “l”, promovido pelo poeta de nome aliterado Leopoldo Lugones. No soneto “Camelia”, de *Los crepúsculos del jardín* (1905), lê-se a formulação de uma espécie de preceito para o uso do “l”:

Cómo se llama el corazón lo augura:
– Clelia, Eulalia, Clotilde – algún pristino
Nombre con muchas *eles*, como un fino
Cristal, todo vibrante de agua pura. (Lugones, 1980: 23)

Associa-se ao “l” um valor líquido, “*todo vibrante de agua pura*”. Nos versos subsequentes, as qualidades da “Camelia” vão acumulando “ll”: sua pele tem *claror*, *blancura*, *palidez*; sua alma é *lilial*; suas maneiras são *prolijas* etc. O leitor registra o preceito, e passa a vê-lo aplicado em outros poemas do mesmo livro; em “Romántica”, por exemplo, encontra-se a seguinte estrofe:

En el lago espectral, la clara luna
Que da el insomnio del amor aciago
Reglaba sus fulgores como una
Camelia deshojada sobre el lago. (Lugones, 1980: 31)

Volta aí a sonora camélia, cujas folhas dispersas sobre o lago são comparadas aos fulgores da “*clara luna*”. Em “El solterón”, a página em branco (*blanco*) que angustia o escritor é descrita com frequentes *eles*; a associação com o líquido é reiterada pelo vocabulário (*glacial*, *reflejo*, *agua*, *cristal*, *hiela*, *acuarela*), e se dedica a representar a página como um mallarmaico lago congelado:

El crepúsculo perplejo
Entra a una alcoba glacial,
En cuyo empañado espejo
Con soslayado reflejo
Turba el agua del cristal.

El lecho blanco se huela
 Junto al siniestro baúl,
 Y en su herrumbada tachuela
 Envejece una acuarela
 Cuadrada de felpa azul. (Lugones, 1980: 24)

Em “A tus imperfecciones”, poema em que o “tu” é a poesia moderna, a voz lírica “alaba” o “lirio” de suas “melancolías”, e depois anota: “*Un ritmo marítimo / ondula en los volantes de tus faldas claras*” (Lugones, 1980: 46).

Recorde-se que Wagner pedia ao poeta apenas a repetição do fonema, sem atribuição de valor simbólico: a orquestra é que se responsabilizaria por colorir a consoante com um determinado timbre instrumental, e esse timbre é que poderia assumir, no todo da composição, um valor simbólico. Mas alguns poetas de “verso escrito” quiseram adaptar inteiramente os preceitos de Wagner, inclusive os musicais, à poesia sem música. O exemplo mais evidente disso seria a poesia “instrumentista” do fervoroso wagneriano René Ghil, que, em seu *Traité du verbe* (1886), propõe associações entre instrumentos, cores e fonemas, montando uma tabela que deveria servir como receita aos poetas para a obtenção de uma poesia com valor orquestral. Primeiro estabelece correspondências entre vogais a cores, glosando maneira do verso de Rimbaud mas trocando algumas cores:

A noir, E blanc, I bleu, O rouge, U jaune. (Ghil, 1886: 28)

Em seguida, Ghil faz o mesmo com instrumentos: “A, les orgues; E, les harpes; I, les violons; O, les cuivres; U, les flûtes” (1886: 28); então especifica os valores dos ditongos, e por fim elege as consoantes mais adequadas à composição de sílabas com as vogais.

Os poetas do modernismo hispano-americano quase sempre recusaram a validade desse tipo de relação direta entre instrumentos e fonemas; Rubén Darío chegou a escrever que “*René Ghil y su tentativa de instrumentación, Gustavo Khan y su apreciación del valor tonal de las palabras son más bien [...] excéntricos literarios llevados por una concepción del arte, en verdad abstrusa y difícil*” (1905b: 198). Mas exploraram à exaustão os efeitos sugestivos de uma distribuição programada e variada dos sons pelos versos, e é por esse motivo que as palavras “orquestração” e “música wagneriana” aparecem frequentemente nos textos críticos do período. Em relação à assonância, a seção “Harmonia” do capítulo anterior reuniu uma amostra de seus usos em Herrera y Reissig, mas omitiu um poema inteiramente baseado nesse recurso, pois

um comentário a ele teria mais sentido depois da exposição dos preceitos de Wagner. Porém, considerando que diversos aspectos da poesia de Herrera y Reissig dependem da inundação musical que procurei descrever neste capítulo, passo agora ao último capítulo desta tese para discuti-los em separado.

Capítulo V

Tarântula abracadabra: aspectos da música em Herrera y Reissig

*Sus finas manos, ebrias de delirar armónicas
Dulzuras de los parques, vagaban en el piano
Sonambuleando, y eran las blancas filarmónicas
Arañas augurales de un mundo sobrehumano.*

Herrera y Reissig, “Las arañas del augurio”

*¡Oh musical y suicida
Tarântula abracadabra
De mi fanfarria macabra
Y de mi parche suicida!*

Herrera y Reissig, “La torre de las esfinges”

1. Um poema “instrumentista”

Em 1902, uma publicação periódica de Montevideú (o *Almanaque artístico del siglo XX*) faz circular um estranhíssimo soneto de Julio Herrera y Reissig:

Solo verde-amarillo para flauta. Clave de U

Virgilio es amarillo
Y Fray Luis verde.
(Manera de Mallarmé)

<i>Andante</i>	Úrsula punza la boyuna yunta; La lujuria perfuma con su fruta, La púbera frescura de la ruta Por donde ondula la venusa junta.	
<i>Piano</i>	Recién la hirsuta barba rubia apunta Al dios Agricultura. La impoluta Uña fecunda del amor, debuta	<i>Pianísimo</i>
<i>Crescendo</i>	Cual una duda de nupcial pregunta. Anuncian lluvias las adustas lunas. Almizcladuras, uvas, aceitunas,	
<i>Forte</i>	Gulas de mar, fortunas de las musas;	
<i>Fortísimo</i>	Hay bilis en las rudas armaduras Han madurado todas las verduras, Y una burra hace hablar las cornamusas.	

(Herrera y Reissig, 1998: 323)

Há tantas referências paratextuais a decifrar que o leitor demora a entrar nos versos do soneto. O título é sinestésico e extravagante; a epígrafe junta três poetas de épocas e línguas diferentes sem fazer com que se entenda o motivo; e as palavras indicadoras de andamento fazem pensar numa partitura. O sentido dos versos pode beirar o inapreensível, mas a inclinação para a música está claramente indicada pelo título e pelos andamentos.

Trata-se de um poema “instrumentista”, composto segundo os preceitos do *Tratado do verbo* (1886) de René Ghil. A tabela de correspondências de Ghil dá a chave para sua compreensão: o “u” corresponde à flauta e ao amarelo. Mas no soneto de Rimbaud o “u” é amarelo. Por isso o poeta diz que o solo é verde-amarelo, para flauta e em clave de “u”. A flauta é também o instrumento associado à tradição da poesia pastoril, que tem Virgílio como principal modelo antigo, Fray Luis de León como modelo espanhol castiço e o Mallarmé de “L’Après-midi d’un faune” como modelo moderno. Somados aos indicadores de andamento, esses elementos paratextuais determinam então o gênero lírico-pastoril do soneto e diversos traços de seu estilo.

Então os versos. Parecem paródia. O primeiro que se nota neles é que a escolha de palavras está determinada por uma regra sonora: na primeira estrofe, todas – com exceção de artigos, conectivos, pronomes etc. – tem o “u” como vogal tônica e o “a” como átona final; nas demais, o “u” segue predominando amplamente. Muitas palavras difíceis e frases paratáticas dificultam a compreensão do sentido do poema, que aliás, para muitos, não tem sentido algum. O crítico Lauxar escreveu, por exemplo, em 1914: “*Se ha dicho que este solo es simbolista a lo Mallarmé. No perderé tiempo en demostrar lo contrario. Mallarmé no es fácil de entender y el Solo no tiene sentido: he aquí toda su relación*” (in Herrera y Reissig, 1998: 1209). Com um pouco mais de boa vontade, poderia ter entendido alguma coisa: o solo verde-amarelo vai do verde ao amarelo, começando com um quadro rural em verdes prados e culminando na bile amarela de que se pintam as verduras amadurecidas; no caminho, sugere-se paralelamente o amadurecimento de uma jovem para o amor. Mas, diante da insistência musical, o sentido “comunicativo” dos versos realmente fica em segundo plano.

A reação ao soneto foi pequena mas intensa; revisitaram-se as diversas tópicas (que vimos no capítulo II) de vituperação contra a “tendência” decadente, simbolista, instrumentista, harmonista, modernista. Uma carta de Herrera y Reissig registra a

admiração de pelo menos um leitor, seu amigo Edmundo Montagne, cujo texto, infelizmente, não consegui consultar:

Usted ha interpretado como buen profeta, con una exactitud fotográfica, mi solo *Verde amarillo para flauta*. No esperaba otra cosa de su talento y su sensibilidad exquisita. El *u a* ingenuísimo y pastoril, de amores virgilianos, ha sido escuchado por usted con oídos de músico wagnerista. Igualmente que por allá, aquí no han faltado los imbéciles que necedasen acerca de mi partitura. *Los de las eternas comprensiones absolutas*, como dice tan bien usted, han hablado a la sordina contra el soneto, que usted y yo saboreamos.

Pero felizmente no han faltado tres o tres y medio hombres de letras en Montevideo que hayan hallado muy bueno y veraz el tal soneto. La gradación que usted ha encontrado es segura: “la gradación que es una verdad en el amor, una verdad afectiva y fenomenológica” (sus palabras son de una luminosa interpretación) ha hecho bramar a los burgueses de nuestro arte pueril. En fin, querido Montagne, esta América es lo último de lo último, ¡escriba uno para idiotas y rezagados! (Herrera y Reissig, 1998: 810-811)

Quando se refere aos “ouvidos de músico wagnerista” que o amigo demonstrara ter, e equipara a reação a seu soneto com aquela que se havia armado contra Wagner na França, Herrera y Reissig confirma a existência de uma relação corrente entre o instrumentismo de René Ghil e os preceitos poético-musicais de Wagner; mais do que isso, celebra a disposição musical de Montagne para a leitura de poesia, que exigia, segundo Herrera y Reissig, “*un receptor armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre*” (1978: 350). O “Solo verde-amarillo” é um caso extremo; nenhum outro poema de Herrera y Reissig apresenta tão claramente uma chave “instrumentista”, e em nenhum outro aparecem tampouco as indicações de andamento, a insistência tamanha na repetição de um único som etc. Mas a perseguição de uma música poética é um ponto chave de suas obras. A seção seguinte apresenta brevemente alguns dos caminhos percorridos pelo poeta uruguaio.

2. Outros aportes à música

A ideia de uma poesia “instrumental” aparece no conjunto de poemas *Las pascuas del tiempo* (1900), sobretudo na “Recepción instrumental al gran polígloto Orfeo”, cujos numerosos quartetos dodecassílabos (mesmo esquema do poema “Era un aire suave...”, de Darío), qualificados em nota inicial como “*Cuentos de armonía*”, começam quase todos com o nome de um instrumento e se desenvolvem estabelecendo correspondência entre o timbre anunciado e alguma emoção ou evento histórico,

mitológico etc. E a sucessão dessas correspondências vai armando uma festa fantástica em que seres e símbolos de todos os tempos se reúnem para celebrar Orfeu, dito “poliglota” por ter sido capaz de atingir com seu canto os corações de homens e feras. A transcrição dos três primeiros quartetos dá um ideia da estrutura da composição:

Entra el viejo Orfeo. Mil notas auroran
El aire de ruidos, mil notas confusas:
Suspiran las Musas, las Sirenas lloran;
Las Sirenas lloran, suspiran las Musas.

Misteriosas flautas, que modulan gritos
De bacantes ebrias, de hetairas locas,
Cantan las canciones de los tristes mitos:
De los besos muertos en las regias bocas.

Finas violas trinan los rondeles breves
Que en la danza regia dicen los encajes,
Las suaves y amables carcajadas leves
De las suaves sedas de los leves trajes. (Herrera y Reissig, 1998: 302)

O que há de “instrumental” aí é a presença de nomes de diferentes instrumentos como sugestão associativa. Não depende do “instrumentismo” específico de René Ghil: antes, liga-se à proposta mais amplamente difundida nas últimas décadas do XIX de explorar as sonoridades da língua e da versificação em sua máxima variedade e harmonia (melhor combinação), de modo a representar alegoricamente no material sonoro as vibrações correspondentes a um ambiente, evento ou emoção. Mais diretamente, pode-se relacionar a disposição dos versos de Herrera y Reissig nessa “recepção instrumental de Orfeu” com um poema de Verlaine (um poema sem título de *Sagesse* que ficou conhecido como “poema das vozes” – “*Voix de l'Orgueil: un cri puissant comme d'un cor, / Des étoiles de sang sur des cuirasses d'or [...]*”, Verlaine, 1880), com o já citado “The bells” de Poe e com o “Canto de la sangre” de Darío:

Sangre de Abel. Clarín de las batallas.
Luchas fraternales; estruendos, horrores;
Flotan las banderas, hieren las metralas,
Y visten la púrpura los emperadores.

Sangre del Cristo. El órgano sonoro.
La viña celeste da el celeste vino;
y en el labio sacro del cáliz de oro
las almas se abrevan del vino divino.
[...]

(Darío, 1901: 123-4)

Já a dicção poética da “recepção de Orfeu” de Herrera y Reissig em tudo se assemelha à de “Era un aire suave...” de Darío, que comentei no início do capítulo III. Porém, um detalhe distinto no tratamento da matéria faz toda a diferença: em Darío, a conversão da língua poética em “orquestra sinfônica” (Anderson Imbert, 1952: L) tem sempre um “pé no chão”, que consiste numa proposição de verossimilhança oferecida pela fantasia poética; em “Era un aire suave”, por exemplo, os violoncelos que ressoam rococós são compatíveis com a composição versalhesca da cena e com o riso galante da marquesa Eulália, que Darío trata de “universalizar” ao fim do poema:

¿Fué acaso en el tiempo del rey Luis de Francia,
Sol con corte de astros, en campos de azur?
¿Cuando los alcázares llenó de fragancia
La regia y pomposa rosa Pompadour?
[...]
¿Fué acaso en el Norte ó en el Mediodía ?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro,
Pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡Y es cruel y eterna su risa de oro! (Darío, 1901: 54)

E no poema “Divagación”, que vem logo depois de “Era un aire suave...” em *Prosas profanas* (1901: 55-60), a mistura de referentes históricos e mitológicos associados com diferentes épocas e nações é motivada pelo dado poético de que o eu lírico está cortejando uma moça enquanto caminha de mãos dadas com ela por um jardim elegante, ricamente ornamentado com peças de arte de todos os cantos e tempos. Ao passar por uma estatueta que reproduz uma escultura grega, uma flor japonesa, um candelabro francês etc., ele lança galanteios com temas correspondentes à dama.

Já em *Las pascuas del tiempo*, o lugar de enunciação lírica é absolutamente indeterminado: o Tempo é figurado num velho Patriarca que reúne todos os seus filhos para uma celebração. Leiam-se por exemplo estas duas estrofes de “Fiesta popular de ultratumba”, a segunda parte do poema:

Bailan Nemrod y Sansón, Anteo, Quirón y Eurito;
Bailan Julieta, Eloísa, Santa Teresa y Eulalia,
Y los centauros: Caumantes, Grineo, Medón y Clito;
(Hércules no; le ha prohibido bailar la celosa Onfalia)

Entra Baco, de repente; todos gritan: ¡Vino, Vino!
(Borgoña, Italia y Oporto, Jerez, Chipre, Cognac, Caña,
Ginebra y hasta Aguardiente), viva el pámpano divino,
Vivan Noé y Edgar Poe, Byron, Verlaine y el Champaña!

(Herrera y Reissig, 1998: 299)

Ao longo do poema, vão entrando confusamente na celebração homens e mulheres, deuses, titãs, heróis, centauros, sibilas, artistas, bebidas, os meses e até as horas:

Y tomadas de la mano,
Formando rueda y bailando la vieja danza del brinco:
La seis, la ocho, la nueve, la diez, la once, la doce,
La una, la dos, la cuatro, la tres, la siete y la cinco. (Herrera y Reissig, 1998: 301)

Qual é a música adequada para uma festa como essa, frequentada por toda a população de além-túmulo e promovida pelo próprio Tempo em seu inimaginável momento de ócio? Qual é a “música interior” que ressoa na cabeça do Velho Patriarca? Não se encontrará em toda a tratadística um decoro seguro a respeito. Ao reproduzir a música do Darío galante e *muy siglo dieciocho* de “Era un aire suave...” e “Divagación” em passagens de *Las pascuas del tiempo*, Herrera y Reissig está provavelmente ironizando o mais alto ideal harmônico da poesia do modernista nicaraguense, como a acusá-lo de ter feito algo semelhante, ou de ter querido convencer a todos de que a “música triunfante de suas rimas” era enfim a música das músicas. O aspecto irônico se reitera na deliberada e divertida confusão dos convidados à festa, que leva ao extremo da justaposição aquilo que Darío se esforçava em dispor com ordem, contiguidade, causalidade.

Ao mesmo tempo, ainda que em chave irônica, os versos de Herrera y Reissig demonstram que o autor havia logrado dominar em inícios da década de 1900 a técnica “musical” característica de Darío e outros modernistas que vinham publicando poemas desde o início da década anterior. E, se a música desse *corpus* modernista é motivo de escárnio em *Las pascuas del tiempo*, há em seus sonetos posteriores uma depuração e uma renovação da música do verso que constituem, ainda hoje, uma das qualidades mais apreciadas em toda a sua obra poética. Trata-se de suas duas grandes séries de sonetos, escritas ao longo da década de 1900, divididas em dois gêneros distintos que ele mesmo inventou, as “*eglogánimas*” e as “*eufocordias*”. Para apresentá-los brevemente, posto que não vou trabalhar muito com eles, escolhi apoiar minhas descrições em apenas um dos muitos críticos e leitores que escreveram sobre eles, Rubén Darío.

As “*eglogánimas*” (poemas com “alma de égloga”), cuja maior parte o poeta incluiu numa série intitulada “Los éxtasis de la montaña”, se prestam à composição de paisagens rurais, quase sem figuras humanas, mas que o poeta faz habitar com as vozes

e os ruídos de seres diversos. Animais, vegetais, minerais, até as casas e os estábulos falam. Nesses sonetos, segundo Rubén Darío, “*Herrera [...], como pocos en castellano, llega a veces a una sencillez que faltará quienes califiquen de prosaica, por no ver la verdad armoniosa que tiene su esencia musical interior aun en las cosas más humildes y usuales*” (in Herrera y Reissig, 1998: 1179). Darío escolhe um soneto como exemplo, e aproveitou para usar o mesmo texto com o mesmo propósito:

La siesta

No late más que un único reloj: el campanario,
Que cuenta los dichosos hastíos de la aldea,
El cual, al sol de enero, agriamente chispea,
Con su aspecto remoto de viejo refractario...

A la puerta, sentado se duerme el boticario...
En la plaza yacente la gallina cloquea
Y un tronco de ojaranzo arde en la chimenea,
Junto a la cual el cura medita su breviario.

Todo es paz en la casa. Un cielo sin rigores,
Bendice las faenas, reparte los sudores...
Madres, hermanas, tías, cantan lavando en rueda

Las ropas que el Domingo sufren los campesinos...
Y el asno vagabundo que ha entrado en la vereda
Huye, soltando coces, de los perros vecinos.

(Herrera y Reissig, 1998: 20)

Algumas *eglogánimas* como essa são quadros rurais que lembram os *Cromos* de B. Lopes, mas em muitas delas aparece um vocabulário inesperado para o gênero. Já nas *eufocordias* (algo como “eufonias do coração”), que compõem principalmente a seção intitulada “Los parques abandonados”, além do vocabulário entram metáforas surpreendentes, cuja frequência levaria um crítico a qualificar Herrera y Reissig como uma “metralhadora metafórica” (Anderson Imbert, 1954: 378). Esses sonetos consistem em idílios modernos e sombrios, em que a cidade se faz presente não só pelo discurso do amante, mas também com seus ruídos, sofisticacões e tentacões; em seu comentário, Darío chega a falar em gongorismo, e termina exaltando, sob o famoso lema verlainiano, a qualidade musical dos versos:

Los sonetos de “Los parques abandonados” han sido muy imitados por los jóvenes poetas de América y de España. Son inconfundibles por lo inusitado de los epítetos, el gongorismo renovado, la musicalidad especial del endecasílabo de tradición, la sorpresa del paisaje, del estado de alma, y el invariable asunto galante. Y en ellos sobre todo, la observación del principio que manda retorcer a la elocuencia y que pone “de la musique avant toute chose”. (Darío, in Herrera y Reissig, 1998: 1182)

A maioria dos fragmentos de sonetos que analisei no capítulo III pertencia a “*eufocordias*”; aqui, vale transcrever um soneto inteiro a título de ilustração das características apontadas:

Bromuro

Burlando con frecuencia el vasallaje
De la tutela familiar en juego,
Nos dimos citas, a favor del ciego
Azar, en el jardín, tras el follaje...

Frufrutó de aventura tu aéreo traje,
Sugestivo de aromas y de espliego...
Y evaporada entre mis brazos, luego,
Soñaste mundos de arrebol y encaje...

Libres de la zozobra momentánea
– sin recelarnos de emergencia alguna –
En los breves silencios, oportuna

Te abandonabas a mi fe espontánea;
Y sobre un muro, al trascender, la luna
Nos denunciaba en frágil instantánea. (Herrera y Reissig, 1998: 261)

Em quase todos os sonetos de ambas as séries, a composição poética do ambiente é feita nos quartetos e conta com referências que estimulam não apenas a visão, mas todos os sentidos, principalmente a audição. No soneto “Bromuro”, a nota sonora é o verbo “frufrutar”, onomatopaico e neológico, que se refere ao ruído produzido pelo roçar do vestido da amante; encontrei alguns outros em que a onomatopeia cumpre essa função:

Y estimula el buen ocio un trin-trin de campana,
Un pum-pum de timbales y un fron-fron de vihuelas. (“La misa cándida”, 1998: 44)

Zumba la pedrería musical, siempre a prisa,
De la colmena. Un grillo cri-cra entre la ventana... (“Canícula”, 1998: 140)

En tintinambulantes carros madrugadores. (“Los carros”, 1998: 38)

[...] Y los búhos aciagos
Ululúan la mofa de un presagio insalubre... (“Otoño”, 1998: 52)

Y al son del gluglutante rezongo de la olla (“Meridiano durmiente”, 1998: 146)

Nos dois exemplos seguintes, as palavras que designam os sons não são onomatopeicas, mas indicam ao leitor o som que deve ser ouvido tal e qual:

“Do re mi fa” de un piano de vidrio en el follaje... (“Buen día”, 1998: 40)

Un miserere de senil respeto
 En su eterna vocal ronca de frío,
 Cantó a la luna el mar analfabeto:
 “A-a-a-a-a...” Y en el navío,
 Describiendo mi oblicuo desvarío,
 Brincaba el armazón de tu esqueleto. (“Transfiguración macabra”, 1998: 167)

A forma mais frequente de indicação sonora é a descrição ou a nomeação de um som que se pode ouvir no ambiente. Nestes exemplos, os sons reportados são os proferidos por animais:

En la huerta sonámbula vibra un canto de cuna...
 Aúllan a los diablos los perros del convento. (“La noche”, 1998: 30)

Rasca un grillo el silencio perfumado de rosas... (“El teatro de los humildes”, 1998: 129)

Corean cien ladridos la procesión. Por grados,
 Las músicas naufragan en el ancho sosiego... (“La procesión”, 1998: 132)

Tan cerca está del cielo que goza de su dicha,
 Y se duerme al narcótico zumbido de las moscas... (“El burgo”, 1998: 133)

La casa se reposa... Se oye el balar arisco
 Como una pesadilla de clamores infaustos (“Invierno”, 1998: 135)

Exulta con cromático relincho una potranca... (“La casa de la montaña”, 1998: 139)

Todo duerme. A intervalos lastiman en la noche
 Los aullidos del perro que vela ante la tumba. (“El entierro”, 1998: 145)

Cristalizaba un pájaro su queja... (“El abrazo pitagórico”, 1998: 236)

Y largamente suspiró a lo lejos
 El miserere de los cocodrilos. (“Oblación abracadabra”, 1998: 174)

Y las ranas celebran en la umbría
 Una función de ventriloquia extraña. (“Julio”, 1998: 330)

Su violón monocorde muge un toro (“Mayo”, 1998: 329)

No último exemplo, o mugido do touro é igualado ao de um contrabaixo, de nota grave e prolongada; em numerosos outros, a nota sonora consiste na nomeação de um instrumento musical, ora tomada em sentido literal, ora como metáfora de algum som da natureza circundante ou da imaginação dos presentes:

Cae un silencio austero... Del charco que se nimba
 Estalla una gangosa balada de marimba. (“La vuelta de los campos”, 1998: 23)

El llanto de una gaita vuelve la tarde triste (“Claroscuro”, 1998: 25)

Todo es grave... En las cañas sopla el viento flautista. (“La flauta”, 1998: 33)

Mas de pronto se abrazan al sentir que un oboe
Interpreta fielmente sus silencios divinos! (“Ebriedad” 1998: 36)

La orquesta del Casino, de un harpa y tres flautines
Descerraja una polca contra el coro baturro. (“La casa de Dios”, 1998: 136)

Después, en una gloria de fagotes,
Surgiste hacia los tálamos votivos (“Liturgia erótica”, 1998: 170)

En el ritual de las metempsicosis,
Bramaron fulgurantes apoteosis
Los clarines del Sol... [...] (“Óleo indostánico”, 1998: 175)

Tocando su nerviosa pandereta
Una zagala brinca en el sendero. (“Octubre”, 9-10, 1998: 331)

Observe-se que os instrumentos não se repetem – posso não ter encontrado todas as menções a instrumentos nos sonetos de Herrera y Reissig, mas, ainda assim, a variação que se verifica nos exemplos encontrados sugere que o poeta evitou conscientemente a repetição. A exceção é o piano, que encontrei mais vezes:

Una profética efluición de miedos,
Entre el menudo aprisco de tus dedos,
Como un David, el piano interpretaba. (“La reconciliación”, 1998: 77)

Y al grito de un piano entre las quintas,
Rompimos a llorar, ebrios de duda! (“Expiación”, 1998: 89)

Tu piano es un enlutado misterioso y pensativo...
Hay un sueño de Beethoven desmayado en el atril;
Su viudez es muy antigua y en su luto intelectual
Tiene lágrimas muy negras su nostalgia de marfil. (“La ausencia meditativa”, 1998: 233)

En tanto, desde el fondo de las granjas,
Avivó un piano los inciertos rastros
De tu infantil amanecer primero (“Holocausto”, 1998: 235)

Agora, nesta outra série de exemplos, os sons indicados não costumam ter timbres definidos – referem-se a “músicas abstratas” e por vezes até ao silêncio, com o que o poeta logra representar os sentimentos suscitados pelo ambiente; observe-se como aqui aparecem frequentemente referências à música pitagórica e platônica das esferas e à metafísica oitocentista da música:

Ponen largo silencio sobre los instrumentos,
Para soñar la eterna música de las cosas. (“Iluminación campesina”, 1998: 56)

Un vaho de infinita guturación salvaje,
De abstracta disonancia, remota a la sordina... (“El teatro de los humildes”, 1998: 129)

El silencio en la inerte Cartuja congestiona
De mística Edad Media los panoramas vivos. (“El genio de los campos”, 1998: 137)

- ¡Oh Sumo Genio de las cosas! Todo
Tenía un canto, una sonrisa, un modo... (‘‘El abrazo pitagórico’’, 1998: 236)
- Hablóme el mar... se conturbó mi pecho...
Y me detuve con profundo pasmo!
Ante esa voz, la noche, el inaudito
Silencio eterno, comprendí contrito
Cuán pequeño y fugaz es lo que existe!... (‘‘Elocuencia suprema’’, 1998: 241)
- Me hablaba en elocuencia extraterrena
Su palidez celeste de reclusa. (‘‘Determinismo ideal’’, 1998: 246)
- Una música absurda y poseída,
Con cárdeno sabor de sepultura,
Dislocó de macabra y de otra vida
El daño de mi enferma conjetura... (‘‘El gato’’, 1998: 251)
- Creíamos sentir como una oscura
Voz sobrehumana de inefable encanto [...] (‘‘El alma del poema’’, 1998: 270)
- Calló la orquesta, y descendió a lo lejos
Un enigma de puntos suspensivos... (‘‘Panteísmo’’, 1998: 274)
- Aulló la Esfinge cábalas supremas (‘‘Renunciación simbólica’’, 1998: 171)
- Huraño el bosque muge su rezongo,
Y los ecos llevando algún reproche
Hacen rodar su carrasqueño coche
Y hablan la lengua de un extraño Congo. (‘‘Neurastenia’’, 1998: 327)

A última lista das notas sonoras com que o poeta compõe o ambiente de seus sonetos é feita de referências a nomes de compositores de música erudita, seja em forma de menção direta ou de uso em formação neológica. Nela, como na lista de instrumentos musicais exibida acima, verifica-se que o poeta evita a repetição dos nomes, com poucas exceções:

- Wagneriaba en el aire una corneja,
Y la selva sintió en aquel instante
Una infinita colisión compleja. (‘‘Alba gris’’, 1998: 326)
- Y como si deseara que la arroben,
En su tisis romántica la luna
Escribe una sonata de Beethoven. (‘‘Mayo’’, 1998: 329)
- Dos arañas venturosas de un ensueño de Chopin. (‘‘Esplín’’, 1998: 332)
- Aves, mar, bosques: todo ruge, solloza y trina,
Las Bienaventuranzas sin código y sin reyes...
Y en medio a ese sonámbulo coro de Palestrina,
Oficia la apostólica dignidad de los bueyes! (‘‘La misa cándida’’, 1998: 44)
- Strauss soñó desde el atril del piano
Con la sabia epilepsia de tu mano... (‘‘El suspiro’’, 1998: 81)

Dolíase, con líricas bizarras,
 Un piano en la poética vivienda,
 Y en él Chopin atempestó una horrenda
 Tortura con aullidos y con garras... (‘‘Disfraz sentimental’’, 1998: 243)

Sonó la orquesta en la *terrasse* contigua,
 Y todo se turbaba de una ambigua
 Pesadilla de Schumann... [...] (‘‘Nocturno’’, 1998: 267)

Los dos sentimos ímpetus reflejos,
 Oyendo, junto al mar, los fugitivos
 Sueños de Glück [...] (‘‘Panteísmo’’, 1998: 274)

El viento se adormece con alguna
 Musicación de Grieg. [...] (‘‘Inspiración remota’’, 1998: 163)

Os compositores mencionados são Wagner, Beethoven, Chopin (duas vezes), Palestrina, Strauss, Schumann, Glück e Grieg. Recorde-se que estou colhendo exemplos apenas em sonetos; em outros poemas de Herrera y Reissig, encontrei também menções a Berlioz, Mendelssohn e Brahms, além de reiteradas aparições de Wagner, Schumann, Beethoven e Chopin. Vale transcrever uma quadra do ‘‘Poema violeta II’’, que leva a rubrica ‘‘Divagación romántica a la manera de Schumann’’, em que dois desses nomes constam em posição de rima final:

Bien cupieran en tu joven
 Abril, mis horas que abruma,
 Como un dolor de Beethoven
 En un ensueño de Schumann. (1998: 214)

O que todas essas notas sonoras têm é comum é que, com elas, o poeta se habilita a acrescentar à invenção dos ambientes a representação de tudo aquilo que não se vê, mas apenas se ouve ou, eventualmente, se sente. O fato de que quase não se repetam os nomes de instrumentos e compositores mostra a existência de um plano de conjunto para os sonetos, e responde pela variedade de efeitos descritivos que o poeta logra produzir. Esses efeitos se integram aos outros, predominantemente visuais, na configuração de um todo sugestivo em cada soneto; e muitas vezes não precisam ser especificados, pois a simples presença de um nome de compositor pode ser capaz de disparar associações diversas. Os versos podem insinuar-se como canto a partir de uma combinação laboriosa de recursos rítmicos e harmônicos, mas não ressoam música literalmente; com as notas sonoras, Herrera y Reissig busca mais um meio de incutir na mente do leitor a tarefa de receber os poemas não só com os olhos, mas também com os ouvidos.

A música dos sonetos de Herrera y Reissig foi e tem sido apreciada e valorizada por diversos leitores. Ao mesmo tempo, muitos de seus versos soam como atravessados por uma corrente elétrica que vai acendendo metáforas brilhantes, e a alta tensão de sua linguagem lança relâmpagos nos “*aires suaves*” da música modernista. Esse é um dos motivos pelos quais muitos leitores questionaram a caracterização de Herrera y Reissig como um poeta modernista.

3. Herrera y Reissig e o modernismo

Quando morreu, aos 35 anos, em 1910, Julio Herrera y Reissig não havia publicado nenhum livro de poemas – deixara preparado o volume *Los peregrinos de piedra*, que sairia um mês depois, e também uma vasta coleção de poemas manuscritos, acompanhada de planos inconclusos de ordenação, os quais serviram como base para que, nos anos subsequentes, o editor Bertani, o amigo César Miranda e a esposa Julieta de la Fuente trabalhassem na edição de suas *Obras completas* em cinco volumes, finalmente publicadas em 1913.

Ainda em 1912, tendo lido apenas *Los peregrinos de piedra* e alguns manuscritos, Rubén Darío emitiria, no auge da posição de autoridade literária que já havia conquistado, o seguinte juízo sobre Herrera y Reissig:

[...] La historia del movimiento de ideas que cambiara el modo de pensar y los procedimientos, en la poesía castellana en estos últimos tiempos, y cuyo primer impulso partió de América, está por escribirse. [...] Ese movimiento de ideas tuvo en cada una de nuestras repúblicas y en España, entre sus mantenedores, un representante principal. En el Uruguay, no hay duda de que fue el angélico y visionario soñador de sangre patricia, quien pudo más que ningún otro ante los anhelos de una de las juventudes más ardientes y animales de claridad de todo el continente: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. (Darío, 1912, in Herrera y Reissig, 1998: 1173)

Darío justifica a eleição de Herrera y Reissig como principal representante uruguaio de um movimento em curso (insinua-se aí aos nossos ouvidos a palavra *modernismo*, mas é preciso notar que Darío não a emprega na passagem) a partir da observação de que ele atendeu, mais do que qualquer outro conterrâneo, aquele “preceito” escrito por Mallarmé em “Le tombeau de Edgar Poe” – preceito este de que Darío implicitamente se apropria, tomando-o como tarefa de uma ação “cujo primeiro impulso partiu da América”. Naquele tempo, como diz Darío, a história do movimento “estava por escrever-se”, e é de supor, com base neste e em diversos outros de seus

escritos sobre o tema, que o seu plano historiográfico solicitava a integração do movimento hispano-americano a um vasto conjunto internacional de programas poéticos ligados à ideia do moderno, o que incluía então não apenas o citado Mallarmé, mas também Hugo, Wagner, Verlaine e nomes hoje menos prováveis como os de Banville, Gautier, Mendès, Moréas. Vale menção também o fato de que o preceito elegantemente escolhido por Darío para premiar o poeta uruguaio é, dentre outros possíveis, um dos mais adequados à sua proposição de uma “estética acrática”, que aparece, por exemplo, nas “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (1896):

Yo no tengo literatura “mía” – como lo ha manifestado una magistral autoridad –, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner a Augusta Holmes, su discípula, le dijo un día: “lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí”. Gran decir.⁷⁰ (Darío, 1901: 47-8)

Não haveria, em tese, uma receita de como “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”; cada poeta deveria tentá-lo a sua maneira. Isto permite que no mesmo texto Darío escreva a seguinte ressalva a poemas não incluídos em *Los peregrinos de piedra* (nomeia apenas “El Hada Manzana”), que lhe foram apresentados como “poemas de juventude” de Herrera y Reissig:

Hay cosas encantadoras; las hay, a mi modo de juzgar, inaceptables; nadie negará ni el frescor, ni lo copioso de la savia, ni el ímpetu lírico. La misma inexperiencia se corona de flores de capricho; y se perdona hasta la violación gramatical de un sentido, en gracia de lo exuberante del numen. ¿Y he de insistir en que ello no es un modelo ni un estímulo para otros anhelos tempranos, ni para tentativas que con toda probabilidad tendrían como consecuencia la caída y el fracaso? No, ni sus genialidades, ni sus desigualdades, ni sus ascensiones, ni sus caídas, ni sus fiebres, ni sus desfallecimientos que fueron suyos, individuales, ni pueden ni deben tentar a los que principian en el camino del arte en su país, y buscan un rumbo a seguir, una música que aprender. El rumbo está en el espiritual espacio libre y en el tiempo ecuménico, y la voz en el alma, o en el corazón de cada cual. (Darío, 1912, in Herrera y Reissig, 1998: 1175)

Atualmente, muitos leitores, sobretudo uruguaios, têm questionado e mesmo combatido a inclusão de Julio Herrera y Reissig nas fileiras do modernismo hispano-americano, considerando que sua obra se identifica muito mais com as projeções prismáticas das vanguardas (futurismo, expressionismo, surrealismo, *creacionismo*,

⁷⁰ Amplificando o alcance dessas palavras de Darío, Vargas Vila escreveria: “el Genio, es personal; / no hay Genio Colectivo; / ninguna Escuela, ha producido un Genio; / y, ningún hombre de Genio, ha pertenecido a una Escuela; / el Genio, es un inmenso Yo; / aislado y, solitario; / así fué Darío... / cuando él dijo: ‘Mi Poesía, es mía, y está en mí’; dijo una gran verdad; / le faltó audacia, o comprensión o clarividencia, para decir: / *Mi poesía soy Yo...* / y, eso fué él; / una Poética; / personal, única [...]” (Vargas Vila, 1921: 226-7). Cabe lembrar também destes versos já citados de Chocano: “Águilas y gorriones”: “Para cruzar por el azul del cielo, / los gorriones se juntan en bandadas; / en tanto que las águilas van solas!” (Chocano, 1905: 149).

ultraísmo etc.) do que com os harmônicos jardins de inverno das *Prosas profanas* de Darío ou do *Florilegio* de José Juan Tablada. O problema foi assim resumido por Amir Hamed, para quem Herrera y Reissig “*ha sido una notable víctima de las periodizaciones*” (2010: 42):

Para las señalizaciones literarias, la posición de Herrera y Reissig ha ido variando con el correr del tiempo. Si en un primer término se lo colocó como un modernista tardío, a partir del reconocimiento e incidencia que en Hispanoamérica tuvo entre importantes poetas de vanguardia, como Vallejo, Neruda, Borges, o de ajenos como García Lorca, se lo pasó a estacionar como prevanguardista a postmodernista. Esta delimitación vectorial, si bien exhibe su “rareza”, lo aleja de su verdadero margen de diferencia. [...] Al privilegiarse una territorialización exclusivamente cronológica, Herrera queda afectado a una posición estricta de precursor o de epígono. (Hamed, 2010: 42)

Segundo Eduardo Espina (2010), a lírica de Herrera y Reissig promove a passagem entre um artificioso *modernismo* e o que seria uma efetiva modernidade: “*representa el comienzo de la literatura uruguaya contemporánea [...], tal vez sin proponérselo inauguró la modernidad poética en lengua hispana y concluyó el reinado modernista*” (2010: 14-17). Roberto Echavarren, ao resenhar o livro de Espina, ratifica a opinião com o seguinte juízo:

Siguiendo la máxima de Baudelaire: arrojarse al abismo en busca de lo nuevo, la poesía de Julio Herrera sobrepasó un modernismo ya debilitado y convencional e inauguró la modernidad poética en lengua española, tomando de varios autores todo lo que pudo. (Echavarren, in Herrera y Reissig, 2010: 222)

Para Hebert Benítez, a poesia de Herrera y Reissig é tipicamente *posmodernista*, porque “emerge” do modernismo e tem novas tarefas: “*Herrera y Reissig afronta uno de los mayores desafíos de la poesía del Modernismo: conseguir un lenguaje que pugne no sólo contra el desgaste de la retórica del ‘movimiento’, sino contra la inadecuación fundamental de todo lenguaje*” (Benítez, 1997, in Herrera y Reissig, 2010: 228).

O próprio Herrera y Reissig evitava falar em modernismo; longe de se acusar um “representante uruguaio de um movimento de ideias”, como faz Darío, reclamava-se isolado numa Montevideu eternamente provinciana, como se vê nesta antológica queixa bem-humorada, regida pelo *esplín*, que integra uma carta a José Souza Reilly (1905):

Voy pronto a tener 30 años. Si continúo en Montevideo se pasarán treinta siglos y siempre en el mismo estado me hallarás, amigo; es decir, mineralizado, achatado, amargo, inadvertido... El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, misionista en alto grado, mongólica por excelencia. Se vive muriendo como vivo yo. He contado mis bostezos que alcanzan a 300 diariamente. (Herrera y Reissig, 2010: 181)

Por outro lado, em cartas, artigos, prefácios e outros textos críticos, Herrera y Reissig deixou inúmeras descrições do que seria a tarefa audaz dos poetas e artistas *modernos*, entre os quais frequentemente se incluía. Numa carta ao poeta Edmundo Montagne (1901), o autor expande a crítica anterior a toda a América:

El consistorio intelectual de América, téngalo Vd. por seguro, es una casa de inmigrantes. Pocos piensan; pocos hacen; ninguno crea; la tela artística no existe [...]. Todos glosan, plagian, falsean, derriten, alteran, imitan. [...] En América no se sube sino adulando, siempre adulando. Cuatro imbéciles reverendísimos constituyen el “index”. No hay crítica, no hay solidaridad, no hay conciencia, no hay ambiente. La tropa equina de los burgueses ha impuesto el besamanos, la estola, el galón, la moneda y el código. ¡Atajo de inconscientes corroídos por las escrófulas de todas las envidias: superficiales hambrientos de posiciones gubernativas: trogloditas enfermos de vanidad, de odios y de oscuridades! Amén. (Herrera y Reissig, 1998: 806)

O ataque, motivado pela escassa atenção que se havia dedicado a um recente poemário de Montagne, reitera as célebres “Palabras liminares” de Darío a *Prosas profanas* (1896), em que o poeta nicaraguense se queixava da “*absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente*” (Darío, 1901: 47). Além disso, expande ao âmbito continental a crítica acima transcrita ao provincianismo de Montevideú. Mas a carta nos interessa aqui também porque, intercaladas com ataques de fúria semelhantes – e até surgindo deles, como no exemplo a seguir – aparecem listas de “preceitos” para o que deveria ser, em sua visão, a nova poesia:

Como un caramelo que corre de boca en boca desde la madre hasta el benjamín, de igual manera la idea poética, el símbolo, el verbo hallado, el adjetivo original, la rima exótica, el giro feliz, la innovación métrica, la sonoridad imitativa, las expresiones onomatopéyicas, todo se vulgariza, se despedaza, se manosea, se vende en los mercados imprentiles sin el menor respeto por la propiedad literaria, con perjuicio del autor que corre todos los riesgos de una Sierra Morena ignominiosa. (Herrera y Reissig, 1998: 806)

Embute-se então, na crítica à profanação burguesa do uso das palavras, uma receita de boa poesia, sempre em forma de lista. Neste fragmento de outra carta ao mesmo destinatário, ao criticar dura e sigilosamente o poemário de Horacio Quiroga (*Los arrecifes de Coral*, 1901), Herrera y Reissig também lista em negativo as virtudes que espera encontrar na poesia de seus pares: “*yo opino que 3/4 del libro pasa de malísimo. Cuánto defecto de forma! Cuánta tontería abstrusa, cuánta imitación servil, cuánto acertijo sin arte, cuánto alambicamiento insulso, cuánta falta de lenguaje, de elegancia, de ritmo, de eufonía!*” (Herrera y Reissig, 1998: 815).

Nestes e em muitos outros textos, Herrera y Reissig escolhe como alvo preferido aquilo que falta nos poemas que critica, e as listas das ausências geralmente tendem a

privilegiar o vocabulário ligado à musicalidade – neste caso, por exemplo, diz por fim que faltam na poesia de Quiroga *linguagem, elegância, ritmo e eufonia*, sendo que os dois últimos termos parecem especificar o que poderia resultar vago nos dois primeiros. De fato, sobretudo por seus sonetos, Herrera y Reissig viria a ser identificado posteriormente como autor de alguns dos versos mais musicais da poesia de seu tempo, tornando-se merecedor, por exemplo, da seguinte menção no poema “Adrogué” de Jorge Luis Borges:

Hueca en la hueca sombra, la cochera
 Marca (lo sé) los trémulos confines
 De este mundo de polvo y de jazmines,
 Grato a Verlaine y grato a Julio Herrera. (Borges, 1989: 219)

Não é à música que Borges se refere aí, mas a “este mundo de pó e de jasmims” que, lendo o resto do poema, sabemos tratar-se de um ideal parque, pátio ou jardim “*propicio los a nostálgicos amores*” (idem), ou seja, do ambiente idílico das festas galantes de Verlaine e de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig, grato a ambos por terem-no elevado e gravado na memória dos leitores através da musicalidade de seus poemas.

Se a música dos sonetos de Herrera y Reissig não se pode subsumir à da poesia galante de Darío e à de outros poemas modernistas da década de 1890, vimos por outro lado que o poeta dominava as técnicas rítmicas e harmônicas introduzidas no modernismo; havendo-as antes parodiado em *Las pascuas del tiempo*, aproveitou-as e depurou-as nos sonetos e em outros poemas que escreveu ao longo da primeira década do século XX. Assim é que se encontra, num de seus últimos e mais apreciados poemas – “*Berceuse blanca*”, cujos primeiros manuscritos foram datados de 1909⁷¹ –, esta estrofe feita de alusões à “*Sonatina*” de Darío, que Rodó chamara de “*berceuse*”:

Como sueña la Virgen: Soñará en cosas vanas,
 En su hermana la rosa desmayada en un vaso,
 En el mago Aladino o en las otras hermanas
 Que hartarán de bombones su zapato de raso? (Herrera y Reissig, 1998: 184)

Além da técnica, sua obra poética se alinha com a de seus pares finisseculares americanos e europeus na exaltação do ideal musical e na perseguição da música como meta da poesia, como se pôde observar em exemplos já tratados. Assim, para esta pesquisa não importa decidir se Herrera y Reissig é ou não um modernista: o que

⁷¹ Cf. nota 55 de Ángeles Esteves in Herrera y Reissig, 1998: 200.

importa é explorar a nítida relação que se estabelece pela aposta na música. Em seus últimos e mais herméticos poemas, escritos nos últimos dois anos antes de sua morte, o vocabulário musical e várias outras formas de referência à música assumem uma importância ainda mais central, cujo sentido, porém, não é fácil perceber. Dada a relevância do fato para o tema desta tese, escolhi encerrá-la com uma hipótese de interpretação do poema “La torre de las esfinges” como imprecação poética do ideal da música.

4. “La torre de las esfinges”

Quisiera no haber escrito nada. ¡Qué gran poeta sería!

Herrera y Reissig, carta a E. Montagne, 1901⁷²

Em 1909, enquanto trabalha em partes de um longo poema que viria a intitular “La torre de las esfinges”, Herrera y Reissig escreve uma carta ao crítico uruguaio Juan Más y Pi em que comenta as dificuldades da composição:

Afinados en Wagner, Mallarmé y Rodin, he musicado dos “Poemas oblicuos”, al estilo de “Desolación absurda”, pero muy superiores, a mi sentir, en intensidad psicológica y en orquestación sugestible. ¿Dónde y cuándo los publicaré? No lo sé y probablemente nunca. En todo caso, cuando exteriorice – allá por las Europas o en el reino de Plutón – los catorce o quince libros pensados, que abrigo en la ineditéz de mi orgullo. (1998: 838)

Um poema “afinado em Wagner” poderia ser mais um exemplar de instrumentismo; mas a inclusão de Mallarmé e Rodin no diapasão do poeta nos leva de volta àquela alta acepção grega do “músico”, que vimos mencionada por Friedrich Schlegel e Rubén Darío noutras partes desta tese. Era “La torre de las esfinges” (doravante “La torre”), que o poeta, a despeito das dúvidas manifestadas na carta a Más y Pi, chegaria a terminar e por fim a incluir no primeiro tomo de suas obras completas, o livro *Los peregrinos de piedra* (1910). O que o poeta entende por “*orquestación sugestible*” já deve estar claro ao leitor desta tese; o que ele chama de “*intensidad psicológica*”, que é onde entra Rodin, merece um breve comentário: em alguns de seus

⁷² Herrera y Reissig, 1998: 808.

textos teóricos⁷³, Herrera y Reissig vinha postulando uma abordagem modernizada da expressão artística, que devia julgar-se não pela beleza das formas, mas pela sua potência de reverberar de modos distintos e sempre intensos no intelecto, ou, como ele escreve em “Psicología literaria” (1907), por sua potência evocativa: “*el gran Arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión [...]*” (1978: 349).

Para atingir mais altos graus dessa potência evocativa na arte poética, como vimos nos capítulos anteriores, uma das vias privilegiadas vinha sendo a aposta na aproximação da poesia à música, cuja qualidade atenuadamente mimética era tomada como modelo de afastamento de antigas técnicas de representação em favor da elevação de aspectos expressivos e sugestivos. Em “La torre”, uma investigação dos recursos rítmicos e harmônicos e de outros elementos da estrutura da composição, à maneira das análises do capítulo III desta tese, poderia mostrar como o poema se integra aos propósitos já discutidos. Mas trata-se de um texto muito mais longo e hermético do que os tratados anteriormente, para cuja análise seria preciso mobilizar uma série de elementos pouco afinados com os propósitos desta tese. Assim, escolhi me concentrar em poucos aspectos de “La torre” com vistas ao cumprimento de um objetivo mais modesto: pretendo apenas reunir elementos para postular que a música seja reconhecida como um dos temas do poema, de modo a permitir que ele seja lido como uma intervenção histórica no discurso oitocentista da música poética.

Primeiro é preciso apresentar brevemente a estrutura da composição. “La torre” compõe-se de sete cantos. Alguns levam títulos, rubricas e epígrafes próprias, outros não; a edição desses elementos paratextuais é um problema insolúvel, posto que os múltiplos manuscritos deixados pelo poeta são ambíguos em vários pontos, e que a revisão das primeiras provas impressas, que ele chegou a fazer parcialmente, também deixa muitas dúvidas⁷⁴. Vale, porém, observar alguns.

O título “La torre de las esfinges” é imediatamente seguido por uma rubrica de gênero (mais um gênero inventado pelo poeta): “Psicología Morbo-Panteísta”. O

⁷³ Segundo o autor, esses textos se apoiam em escritos de Jean-Marie Guyau (1854-1888).

⁷⁴ Cf. o relato de Ángeles Esteves sobre o estabelecimento de texto para a edição crítica de 1998: “La heterogeneidad de los manuscritos (desde borradores muy primarios a apógrafos, pasando por los originales y las galeradas) hace imposible llegar a un criterio uniforme [...]. Los apógrafos [...] no son fiables para esta ocasión, porque – aunque han sido corregidos por Herrera – el poeta pasó por alto fallos evidentes. Recordemos que estaba inmerso en una tarea agobiadora: al tiempo que corregía pruebas, retocaba lo compuesto y redactaba nuevas composiciones. Por otra parte, su salud era ya más que delicada. Los apógrafos nos enseñan que quien los copió no entendía prácticamente nada del poema, como podemos ver en la curiosa errata del v. 419, donde lee *viento* por *vientre*. [...] (nota 43, in Herrera y Reissig, 1998: 112).

título do primeiro canto, “Tertúlia lunática”, grafa-se desde a primeira edição em letras que rivalizam com as do título superior, o que leva muitos leitores a entender que esse deve ser o verdadeiro título do poema inteiro (alguns o preferem até hoje). Os manuscritos registram outras opções aventadas pelo autor para esse título, que reproduzo para ressaltar a origem musical dos termos: “Sinfonía oblicua” ou “lunática” e “Concierto lunático”⁷⁵. De todo modo, em qualquer dos três títulos, uma coisa ficaria clara desde o início: a clareza não é uma prioridade do poema. A epígrafe está em latim: “*Jam sol recedit igneus*” (“recua agora o sol ardente”), e leva a rubrica “*Vesperas*”. A partir dessas duas inscrições, o crítico uruguaio Santiago Malabia (2003: 88) propôs uma interpretação plausível para todo o conjunto de rubricas e epígrafes de “La torre”: a de que elas marcam, pela referência às horas litúrgicas ou a rituais diversos, a travessia de uma noite completa ao longo do poema. De fato, a primeira estrofe enuncia o crepúsculo:

En túmulo de oro vago,
Cataléptico fakir,
Se dio el tramonto a dormir
La unción de un Nirvana vago...
Objetivase un aciago
Suplicio de pensamiento,
Y como un remordimiento
Pulula el sordo rumor
De algún pulverizador
De músicas de tormento. (Herrera y Reissig, 1998: 57-58)

Como se vê, a dificuldade da leitura não provém apenas da elevada carga metafórica, mas principalmente da indefinição dos referentes: não há pista do que signifique esse pulverizador de músicas de tormento, por exemplo. A segunda estrofe, já sem sol nenhum, mostra que a dificuldade pode crescer:

El cielo abre un gesto verde
Y ríe el desequilibrio
De un sátiro de ludibrio
Enfermo de absintio verde...
En hipótesis se pierde
El horizonte errabundo,
Y el campo meditabundo
De informe turbión se puebla,
Como que todo es tiniebla
En la conciencia del mundo. (Herrera y Reissig, 1998: 58)

⁷⁵ Manuscrito 8, Archivo Julio Herrera y Reissig, “Poesía”, Biblioteca Nacional de Uruguay.

Não só na consciência do mundo: até aí, tudo é treva também na dos leitores. Alguns não se animaram a passar daí, e, ao ler as palavras “doente de absinto”, pensaram encontrar numa empírica percepção distorcida a origem da língua tortuosa do poeta. Muitos falaram de “La torre” como efeito de uma droga ou mesmo de loucura. No primeiro caso encontra-se, entre outros leitores⁷⁶, Rubén Darío:

Quiero creer que en la creación de este poema ha intervenido el “farmacon”, vapor sutil o alcaloide transformador que impone a las cosas nuevos aspectos y a los vocablos inauditos significados, que a la normal percepción aparecen borrosos o crespos, pero que en la niebla luminosa de la intoxicación se señalan claros y propios. (Darío, in Herrera y Reissig, 1998: 1181)

Talvez Darío “queira crer” na intervenção da droga para não ter que discutir um possível propósito consciente e racional de parte do poeta uruguaio, que, no texto já citado “Psicología literaria”, havia predicado a obscuridade da elocução com inteligentes (e inteligíveis) argumentos poéticos, culminando nesta lei: “*Lo claro es lo oscuro. Lo simple es lo complejo*” (Herrera y Reissig, 1978: 349).

No segundo caso, destaca-se o modo peremptório com que Rufino Blanco Fombona, em seu prefácio à edição parisiense de *Los peregrinos de piedra* (1914), adverte ao leitor que está lendo a obra de um louco:

Toda esa *Tertulia lunática* pide la ducha helada y la camisa de fuerza. El neuropático en una crisis, escucha una serenata de alucinación, ve lo que no se mira sino con los ojos alucinados del Rey Lear, y oye lo que no se escucha desde las camas de hospital [...]. No se discierne claro dónde concluye la ironía y empieza el delirar. Todo el poema es una vaga tiniebla de locura, cebrada de relámpagos de oro [...]. Por ese poema se descubre patente que Herrera y Reissig era un vesánico. (Blanco Fombona, 1914: PP)

Esses juízos marcam a surpresa com que alguns dos primeiros leitores de “La torre” receberam o poema, e tem servido como argumento para os críticos da atualidade que defendem a incompatibilidade entre os últimos textos de Herrera y Reissig e a legibilidade instituída pelo modernismo hispano-americano. Porém, é preciso considerar que uma enorme quantidade de textos teóricos e poéticos do autor uruguaio permanecia inacessível àqueles primeiros leitores, que por isso não tiveram a chance de confrontá-los com “La torre” e se beneficiar de dados que eles oferecem para estabelecer relações entre o poema de 1909 e a poética modernista. Depois, sobretudo a partir de 1950, essa visão de um poeta “inspirado” por alguma alteração mental foi duramente questionada

⁷⁶ Para uma ampla resenha dos comentadores de “La torre de las esfinges”, cf. Malabia, 2003, capítulo IV.

pela poeta uruguaia Idea Vilariño⁷⁷, que, ao estudar atentamente os manuscritos do poema, argumentou que os trabalhos rigorosos e extenuantes de composição e melhoramento documentavam a presença de um escritor bastante sóbrio. A corroborar seu argumento, observe-se o modo como Herrera y Reissig descrevera anos antes, numa carta de 1901 ao amigo Montagne, seus trabalhos de poeta:

También trabajo con ahínco y laboriosidad ciclópea en *Los maitines de la noche*. Tengo mucho, mucho bueno, pero, nunca lo acabo de pulir. Un adjetivo me cuesta quince días de trabajo. Un verbo, a veces, un mes. Cada soneto me representa un balde de sudor. [...] Nunca he trabajado más y he producido menos. [...] Creo que tengo en la cabeza todo el léxico blando y terciopelero de la lengua a fuerza de lidiar con esos potros de las palabras que se encabritan en los diccionarios. Las ideas, mi querido Montagne – ¡eso no es nada! Lo que falta siempre es la palabra – el rubí, la corchea, el 3/4, el compás, la línea justa, el brochazo genial – el epíteto, el verbo, el ritmo onomatopéyico etc. [...] Para los trabajadores a la minuta [...] eso no importa un maravedí. Pero para nosotros la palabra es todo; sin ella no hay literatura, no hay arte fino, no hay filigrana, no hay lo que se quiere expresar. Por eso creo que *Los Maitines* acaso nunca se publiquen o muy tarde al menos⁷⁸. (Herrera y Reissig, 1998: 813-814)

Assim, para buscar vias de leitura de “La torre”, convém afastar neste momento a hipótese de um poeta inspirado por alucinógenos ou demência. Reconhecidas as dificuldades, começo pelo que mais bem se deixa entender nas duas estrofes transcritas acima: a versificação e sintaxe.

A forma estrófica escolhida pelo poeta é a décima espinela – a mesma daquelas “décimas impossíveis” de que tratei no início do capítulo I, e que ele havia escrito para a letra de uma canção popular. Cada estrofe tem dez versos octossílabos, com rimas ABBABCCDDC, sendo que a rima A é ultratoante, isto é, repete inteiramente a mesma palavra⁷⁹. A regularidade rigorosa desses padrões formais oferece um contraponto ao aspecto caleidoscópico da distribuição das metáforas e aos consequentes saltos de sentido do discurso.

Algo semelhante é efetuado pela sintaxe: as frases descrevem visões, sensações e eventos em tempo presente, mas as encadeiam em sucessão, uma após a outra, ligando-as com a conjunção “y”, que nesse caso parece responder por uma progressão narrativa (significa não apenas “e”, mas “e então”). Cai o sol, objetiva-se um aziago suplicio de pensamento e, então, pulula o surdo rumor etc.; o céu abre um gesto verde e,

⁷⁷ Cf. Vilariño, “‘La torre de las esfinges’ como tarea” (1950), in Herrera y Reissig, 1998: 1243-1251.

⁷⁸ *Los maitines de la noche* se publicaram, enfim, tão tarde quanto todos os outros poemas de Herrera y Reissig, nas *Poesías completas* que saíram postumamente sob os cuidados do editor Bertani.

⁷⁹ Sobre essa característica do poema, escreveria Amir Hamed (1998: 46): “Es el eco ese surplus, esa adición que, al regresar como un boomerang, decapita. Ya Idea Vilariño había señalado que la repetición en el cuarto verso de la espinela acentuaba la sensación de corte, de algo trunco”.

então, ri o desequilíbrio de um sátiro etc.⁸⁰. As frases de todo o primeiro canto estão compostas dessa maneira. O único elemento complicador da sintaxe é a súbita entrada de um “tú” e um “yo” – que entram na verdade em forma oblíqua, respectivamente nas estrofes 3 e 6 (são onze ao todo no primeiro canto):

Y vuelan de tu pañuelo
En fragantes confidencias,
Interjecciones de ausencias
Y ojeras de ritornelo. (Herrera y Reissig, 1998: 58)

[...]

Del insonoro interior
De mis oscuros naufragios,
Zumba, viva de presagios,
La Babilonia interior... (Herrera y Reissig, 1998: 59)

O “yo” é a voz poemática, que profere a “psicologação”; o “tú” é o destinatário do texto – não o leitor, mas a segunda pessoa ficcional a quem a voz enunciativa se dirige. A presença do “tu” vai aumentando ao longo do poema, em que há, de fato, três cantos (III, V e VII) inteiramente compostos de apóstrofes. Mario Alvarez (1995: 125) divide os cantos do poema em dois tipos: os descritivos (I, II, IV e VI) e os imprecatórios (III, V e VII). Os descritivos seguem o esquema sintático das duas primeiras estrofes, que expus acima. No primeiro canto, o “eu” aparece obliquamente e apenas uma vez, o que faz predominarem amplamente as descrições de elementos aparentemente exteriores ou circundantes; mas, nos demais cantos, a presença do “eu” vai crescendo, até que em dado momento ele já está absolutamente confundido, por efeito do discurso, com o que vê, ouve e descreve:

Las cosas se hacen facsímiles
de mis alucinaciones
y son como asociaciones
simbólicas de facsímiles... (Herrera y Reissig, 1998: 62)

O inusitado das descrições e a ausência de elos semânticos – em confronto com as sólidas conexões sintáticas – se justificam poeticamente por esse processamento complexo, em que as coisas imaginariamente “vistas e ouvidas” informam e são informadas pela percepção da voz poemática. Não é – não há – um referente externo despedaçado pelo poema; mas a própria referencialidade da linguagem é que se põe em

⁸⁰ Esse salto de um sátiro para dentro do poema faz pensar na tópica satírica da entrada da voz fantástica, o que poderia caracterizar o gênero de “La torre”. Sobre o gênero satírico, cf. Hansen, 2004.

xeque, ou tem exposto seu mecanismo. O poeta não aponta para nada; não oferece coisas prontas à imaginação do leitor, nem tampouco as disponibiliza à voz lírica para que ela monte seu discurso: o que oferece são traduções de coisas que não passam de reproduções de fictícios fantasmas.

Falou-se em loucura do poeta – mas não é o poeta que fala a partir de sua suposta loucura, é um “eu” ficcional que delira e que descreve suas visões. Há, ademais, um modo de texto muito praticado no século XIX que guarda evidentes semelhanças formais com as partes descritivas de “La torre”: a crítica impressionista, sobretudo aquela dirigida à música. Desde que a música deixou de “falar” e aprendeu a “pintar”, como vimos no capítulo anterior, escrever sobre a música se tornou um grande desafio, pois, como não se pode ver nitidamente o que ela pinta, resta ao crítico referir-se às impressões que ela lhe causa. Por exemplo: sobre a música de Wagner, Liszt escreveu que certas melodias “atravessam a ópera como uma serpente venenosa, enroscando-se em torno das vítimas e fugindo diante de seus santos defensores [...]” (apud Baudelaire, 1990: 82), e Baudelaire comparou a experiência de ouvi-la pela primeira vez com a sensação de rolar no mar (1990: 25). Quando se leem descrições não pontuais como essas, mas voltadas a relatar, por exemplo, uma sinfonia inteira, percebe-se que o discurso avança com o mesmo choque entre conexões sintáticas e inconexões semânticas de “La torre” – mas o resultado não é estranho porque se sabe aonde as imagens apontam e onde devem adquirir um sentido conjunto.

Dessa forma, as partes descritivas de “La torre” poderiam ser lidas tecnicamente como relatos de impressões causadas por um objeto ausente do texto – uma “música interior”, por exemplo, mas que permanece oculta ao leitor, ao contrário daquela “voz interior” que Schumann chegou a escrever na partitura que comentei ao final do capítulo III. Permite-se ao leitor preencher esse lugar vazio com referentes imaginários? Não há por quê, dirá Herrera y Reissig em “Psicología literaria”, de 1907: *“No hay que explicar lo que se dice ni lo que se sueña. El simbolismo es nebuloso. Es el enigma de la Belleza. Sintámoslo, pero callémoslo. [...] Traducir la bruma con la claridad meridiana equivale a un más allá de absurdo”* (1978: 346).

Mas, para sustentar a hipótese de que a música seja um dos temas do poema, será preciso fazer algumas tentativas de traduzir a bruma e explorar possíveis desdobramentos de sentido das metáforas. Cabe imaginar que os seguintes versos, por exemplo, descrevam metaforicamente um acompanhamento orquestral (três primeiros versos) e uma voz solista (três últimos):

Frunce el erial su despecho,
Mientras disuelve y rehúsa
El borbollón de la esclusa
Monólogos de esquimal,
En gárgaras de cristal
Y euforias de cornamusa.

(Herrera y Reissig, 1998: 60)

Nos três últimos versos, desenha-se uma emissão de voz cujo sentido é incompreensível (“monólogos de esquimó”), mas que o poeta logra descrever em sua materialidade sonora como “gargarejos de cristal” (pode-se talvez reduzir cristal a “água”) e “euforias de cornamusa”, sons vívidos e potentes emitidos por um instrumento de sopro. As imagens fazem lembrar os adornos melismáticos de um canto lírico, que não significam nada, mas que flutuam vitoriosos sobre a base orquestral que os acompanha. Voltando aos três primeiros versos com essa ideia, cabe associar a imagem das águas revoltas (*borbollón*) de uma eclusa à inundação musical promovida pela orquestra numa sala de concerto; pode-se ler, enfim, que o movimento das águas “dissolve e recusa” os “monólogos de esquimó” como a orquestra compete com o solo vocal.

Nestes dois outros fragmentos, de imagens que se espelham uma com a outra, o pastor que move no ar seu cajado e o moinho que “metaforiza” o Quixote em luta lançam à imaginação do leitor dois desenhos semelhantes a um terceiro que não está lá, o de um maestro brandindo sua batuta:

Y en los enebros macabros
Blande su caña un pastor,
Como un lego apagador
De tétricos candelabros.

(Herrera y Reissig, 1998: 59)

Albarda en ristre, el sonámbulo
Molino metaforiza
Un Don Quijote en la liza,
Encabalgado y sonámbulo...

(Herrera y Reissig, 1998: 60)

Em “La torre” não se nomeia maestro nem batuta, mas a imagem do gesto típico do regente aparece como metáfora em outros poemas de Herrera y Reissig. Em “La vida”, de 1903, por exemplo, um relâmpago que atinge o oceano é chamado “*batuta / de algún Berlioz sobrehumano*” (1998: 373). Pode-se dizer, portanto, que a imagem está presente no elenco de metáforas usadas pelo poeta.

Em outras estrofes, por fim, a *persona* poética enuncia os efeitos e reverberações desse “objeto não identificado” (o qual sigo sugerindo que possa ser uma música) em

seu pensamento. Nesta, a “grande treva afônica” mencionada no oitavo verso poderia ser uma plateia de concerto (calada na sombra) ou, ainda, a mente de um ouvinte absorto, que processa os estímulos recebidos até que um som rompe seu silêncio interior anunciando a chegada de uma inspiração criadora, ou de uma ideia (“cosmogônica trombeta de profecia”):

Fuegos fatuos de exorcismo
 ilustran mi doble vista,
 como una malabarista
 mutilación de exorcismo...
 Lo Subconsciente del mismo
 Gran Todo me escalofría
 y en la multitud sombría
 de la gran tiniebla afónica
 fermenta una cosmogónica
 trompeta de profecía.

(Herrera y Reissig, 1998: 59)

No início desta outra, desenha-se mais claramente a ação de uma “ideia fixa” na cabeça da *persona* poética: um arlequim golpeia as paredes que o enclausuram, pedindo para ser libertado; a menção ao “tonel de Fortunato” é referência explícita ao conto de Poe “The cask of Amontillado”, cujo episódio central é o emparedamento do personagem Fortunato durante um carnaval veneziano. Depois, os demais versos da estrofe retomam as anteriores descrições dos efeitos de um estímulo externo no interior do pensamento do eu que fala, expandindo-os agora para uma experiência de despersonalização e fusão identitária com o ambiente:

Un arlequín tarambana,
 Con un toc-toc insensato,
 El tonel de Fortunato
 Bate en mi sien tarambana...
 Siento sorda la campana
 Que en mi pensamiento intuye;
 En el eco que refluye,
 Mi voz otra voz me nombra;
 ¡Y hosco persigo en mi sombra
 Mi propia entidad que huye!

(Herrera y Reissig, 1998: 62)

A possibilidade de que a música seja o estímulo exterior que agita o pensamento da *persona* poética poema é reforçada pela frequência com que aparecem “notas sonoras”, como aquelas que anotei anteriormente nos sonetos. Estes seriam alguns exemplos ainda não citados:

Sobre la torre, enigmático,
 El búho de ojos de azufre
 Su canto insalubre sufre

Como un muezín enigmático... (Herrera y Reissig, 1998: 60)

En el Cementerio pasma
La Muerte un zurdo can-can;
Ladra en un perro Satán
Y un profesor rascahuesos
Trabuca en hipos aviesos
El Carnaval de Schumann (Herrera y Reissig, 1998: 63)

Canta la noche salvaje
Sus ventriloquias de Congo,
En un gangoso diptongo
De guturación salvaje... (Herrera y Reissig, 1998: 65)

Y en su gran página atómica
Finge el cielo de estupor
El inmenso borrador
De una música astronómica. (Herrera y Reissig, 1998: 66)

Un leitmotiv de ultratumba
Desarticula el pantano,
Como un organillo insano
De un carousel de ultratumba... (Herrera y Reissig, 1998: 66)

Esta seria, então, uma possível interpretação das partes descritivas de “La torre”: a de que elas relatam uma noturna aflição pós-concerto, as impressões e os efeitos de uma música sobre um “eu” que se deixa dominar até enlouquecer por seus encantos.

Estendo agora essa interpretação aos cantos imprecatórios, cujo “tú” enigmático, de referência indefinível, já foi interpretado como uma mulher, a noite, a lua, a morte, o saber, a beleza, a poesia. Sem pleitear a exclusão desses possíveis referentes – dado que o poema os sugere e confunde de forma sistemática, abrindo-se estruturalmente a múltiplas interpretações –, quero apenas propor a entrada de mais um nome na lista: a música. A primeira estrofe do canto III é a seguinte:

Tú que has entrado en mi imperio
Como feroz dentellada,
Demonia tornasolada
Con romas garras de imperio,
Infiérname en el cauterio
Voraz de tus ojos vagos
Y en tus senos que son lagos
De ágata en cuyos sigilos
Vigilan los cocodrilos
Réprobos de tus halagos! (Herrera y Reissig, 1998: 63)

O “tú” feminino é representado como uma monstruosa sedutora, que se oferece mas nunca se deixará possuir (seus seios são lagos de ágata, duros e frios etc.). Ao longo das partes imprecatórias, Herrera y Reissig mistura referências a inúmeros seres

mitológicos e fictícios da tradição das letras que se encaixam no perfil de seu “tú” fatal: sereias, esfinges, bruxas, belas assassinas traidoras, viúvas negras, princesas encantadas que causam sofrimento ou morte a quem as quer resgatar; chama o “tú” de “Eva”, “Fedra”, “Melisendra”, “Danaida”, “Mefistófela”, “Molocha”, “Caína”, “Clitemnestra”, “Salomé”, “Brenda”, “Semíramis”, “Olaluma” etc., como a arrolar verbetes para uma enciclopédia universal da perfídia. Em meio a intermináveis listas de apóstrofes, surgem eventualmente passagens em que a voz poemática enuncia sua fascinação erótica pela monstra polifacética e os efeitos deletérios que ela causa. Nesta, por exemplo, as imprecações se intercalam e se chocam com o vocabulário da ternura amorosa:

Te llevo en el corazón,
Nimbada de mi sofisma,
Como un siniestro aneurisma
Que rompe mi corazón...
¡Oh Monstrua! Mi ulceración
En tu lirismo retoña,
Y tu idílica zampoña
No es más que parasitaria
Bordona patibularia
De mi celeste carroña!

(Herrera y Reissig, 1998: 67)

A ti – Santo Dios! – te cupo
Ser astro de mi desdoro:
Yo te abomino y te adoro
Y de rodillas te escupo!

(Herrera y Reissig, 1998: 69)

Depois, já quase ao fim do poema, o convite à entrega erótica é agressivo e impregnado de imagens repugnantes de doença e putrefação – imagens essas que claramente não devem ser entendidas como retrato dos encantos do “tu”, mas sim como descrições oblíquas dos efeitos que o “tu” causa naquele que se encontra sob o jugo de sua atração maligna:

Carie sórdida y uremia,
Felina de blando arrimo,
Intoxícame en tu mimo
Entre dulzuras de uremia...
Blande tu invicta blasfemia
Que es una garra pulida,
Y sórbeme por la herida
Sediciosa del pecado,
Como un pulpo delicado,
“Muerte a muerte y vida a vida!”

(Herrera y Reissig, 1998: 69)

O “tu” vai sendo então tratado também como uma doença, uma infecção destruidora a dominar o corpo do eu que fala. Antes, no início do canto V, essa doença é identificada como uma “lepra azul de idealismo” e um “câncer”:

¡Oh negra flor de Idealismo!
 ¡Oh hiena de diplomacia,
 Con bilis de aristocracia
 Y lepra azul de idealismo!...
 Es un cáncer tu erotismo
 De absurdidad taciturna,
 Y florece en mi saturna
 Fiebre de virus madrastras,
 Como un cultivo de astros
 En la gangrena nocturna.

(Herrera y Reissig, 1998: 66-67)

Esse idealismo que é “negra flor” e “lepra azul” pode ser entendido como a “epidemia idealista” do século XIX, que se apoia fortemente, como vimos, no que chamei de inundação musical. Alçada à condição de religião por Schopenhauer e Wagner e posta como meta e metáfora da poesia em vários autores, a música se oferecera como linguagem das linguagens, soberana entre as artes e sedutora especialmente dos poetas, convidando-os a um encontro no qual se depositaram as mais altas expectativas; em “La torre”, é possível pensar numa empresa agressiva de desencantamento e de destituição da música, que havia querido usurpar, como escreveu Mallarmé, os poderes da poesia (a voz de “La torre” acusa no “tu” uma “desabrida rapacidade de perjura”, p. 67). Nesta passagem, a voz lírica confronta a quimera unitária do idealismo:

Yo sumaré a tu guarismo
 Unitario de Gusana
 La equis de mi Nirvana
 Y el cero de mi ostracismo!

(Herrera y Reissig, 1998: 69)

Esta estrofe, que é a última do canto V, pode reforçar a interpretação da música como destinatário:

¡Oh musical y suicida
 Tarántula abracadabra
 De mi fanfarria macabra
 Y de mi parche suicida!...
 – Infame! En tu desabrida
 Rapacidad de perjura,
 Tu sugestión me sulfura
 Con el horrendo apetito
 Que aboca por el Delito
 La tenebrosa locura!

(Herrera y Reissig, 1998: 67)

Porém, se a música é o “tu” a quem se dirige a voz que fala, por que chamá-la “musical”? Como escrevi antes, não há um referente único no poema. Qualquer outro dos já propostos – a noite, a lua, a poesia, o saber etc. – é sugerido e negado pela voz lírica através do mesmo procedimento, pelo qual as metáforas de um apontam para os outros, fazendo com que uns e outros se conectem e desconectem, apareçam e desapareçam. Não deve haver comentário mais apropriado para esse ilusionismo poético do que o próprio qualificativo da tarântula que aparece no poema: “abracadabra”. Comparando a estrofe acima com versos de outros cantos, pode-se argumentar, por exemplo, que a “tarântula abracadabra” seja a aranha tecedora da escuridão noturna:

Ante el augurio lunático,
Capciosa, espectral, desnuda,
Aterciopelada y muda,
Desciende en su tela inerte,
Como una araña de muerte,
La inmensa noche de Budha... (Herrera y Reissig, 1998: 60)

El Infinito derrumba
Su interrogación huraña,
Y se suicida, en la extraña
Vía láctea, el meteoro,
Como un carbunco de oro
En una tela de araña. (Herrera y Reissig, 1998: 66)

Mas a noite é também metaforizada em música noutras passagens, como esta:

y en su gran página atómica
finge el cielo de estupor
el inmenso borrador
de una música astronómica. (Herrera y Reissig, 1998: 66)

E, num soneto de *Los peregrinos de piedra* (1910) intitulado “Las arañas del augurio”, a imagem de duas aranhas é metáfora das mãos de uma pianista:

Sus finas manos, ebrias de delirar armónicas
Dulzuras de los parques, vagaban en el piano
Sonambuleando, y eran las blancas filarmónicas
Arañas augurales de un mundo sobrehumano. (Herrera y Reissig, 1998: 322)

As técnicas empregadas anulam a possibilidade de que as palavras apontem diretamente a uma ou outra coisa, e só resta à voz poética apontar o dedo a um “tú” esquivo que resiste a toda tentativa de contato. O mesmo procedimento, a que Mario Álvarez chamou “polifurcação do tu” (1995: 185), é empregado em outros dos últimos

poemas escritos por Herrera y Reissig, como “Berceuse blanca” e este soneto, cujo único manuscrito conhecido encontra-se no verso de uma das folhas de “Berceuse blanca”:

Eres todo!...

Oh, tú, de incienso místico la más delgada espira,
Lámpara taciturna y Ánfora de soñar!
Eres toda la Esfinge y eres toda la Lira
Y eres el abismático pentágono del mar.

Oh, Sirena melódica en que el Amor conspira,
Encarnación sonámbula de una aurora lunar!
Toma de mis corderos blancos para tu pira,
Y haz de mis trigos blancas hostias para tu altar.

Oh, Catedral hermética de carne visigoda!
A ti van las heráldicas cigüeñas de mi Oda.
En ti beben mis labios, vaso de toda Ciencia.

Lírica sensitiva que la Muerte restringe!
Salve, noche estrellada y urna de quintaesencia:
Eres toda la Lira y eres toda la Esfinge! (Herrera y Reissig, 1998: 232)

No soneto, que o poeta integrou à série “Los parques abandonados”, a repetição de “*eres toda la Lira*” lembra poemas programáticos de Darío, e, somada à presença de outras alusões ao fazer poético, sugere um caráter de arte poética; nesse sentido, observe-se a presença da música (“pentágono”, “sereia melódica”) entre os atributos relacionados. O “tu” aí é tão indefinido como o de “La torre”, e chega a parecer que é o mesmo; mas, em vez de insultado, é saudado com um “salve” no penúltimo verso. A “Berceuse blanca”, que comentei brevemente antes por uma estrofe que alude à “Sonatina” de Darío, vai além. A semelhança com a “Sonatina” não se expande pelo resto do poema. Na estrofe antes citada, a voz lírica fala em terceira pessoa de uma virgem que dorme sob a canção; se amplificasse esse tipo de tratamento noutras, o poeta teria pintado uma princesa enclausurada como a de Darío. De fato, em passagens em que a voz lírica se dirige diretamente àquela bela adormecida, o vocabulário segue regendo um tom de contos de fadas:

Silencio, oh Luz, silencio! Pliega tu faz, mi Lirio!
No has menester de Venus, filtros para vencerme.
Mi pensamiento vela como un dragón asirio.
Duerme, no temas nada. Duerme, mi vida, duerme! (Herrera y Reissig, 1998: 182)

Mas, se no início o “tu” da “Berceuse blanca” é uma dama que dorme sob os cuidados do “eu” que fala, depois vai recebendo ao longo do poema atributos mais e mais elevados, até que, nas duas partes finais (o poema tem nove), chega a parecer inteiramente outros “tus”, sobre os quais a voz lírica projeta uma longa série de desejos e expectativas – repetindo e glosando, no entanto, versos anteriormente dirigidos à dama. Em uma estrofe da parte VIII (o poema tem XI), entra em cena uma terceira pessoa, que talvez assuma a posição de “tu” e justifique assim a elevação das atribuições:

Alguien riza las alas. Alguien postra los ojos.
Abre el velo de Maya y unge el beso de Alceste.
Recogida en su cuello y plegada de hinojos,
Se parece a la ingenua Poesía celeste. (Herrera y Reissig, 1998: 186)

Se a voz lírica passa a dirigir-se ou não a esse novo interlocutor é algo que não fica claro; mais parece, na verdade, fundir dois ou mais interlocutores num mesmo “tu”, atribuindo-lhe qualidades e epítetos de vários. A nona e última parte do poema é composta quase exclusivamente dessas atribuições, como nestas duas estrofes:

Sauce abstraído y arpa muda, vaso de Ciencia,
Mística sensitiva que sus gracias restringe,
Noche estrellada y urna blanca de quintaesencia,
Eres toda la Lira y toda la Esfinge!

Oh Plegaria del verbo, Iris de dulcedumbre,
Interjección de un sabio vértigo sibilino,
Cáliz evaporado en fragancia y en lumbre,
Eres todo el pentágrama y eres todo el Destino. (Herrera y Reissig, 1998: 189)

Em diversos aspectos, “La torre” é como o negativo da “Berceuse blanca”: imprecação e exaltação, obscuridade e claridade, desengano e esperança. Na última estrofe de “Berceuse blanca”, a voz lírica promete acalentar o “tu” além da vida:

Con llantos y suspiros mi alma ante tu fosa,
Daré calor y vida para tu carne yerta,
Y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa,
Desflorará tus ojos sonámbulos de muerta!... (Herrera y Reissig, 1998: 189)

Já “La torre” termina com esta advertência sarcástica ao “tu”:

Por tu amable y circunspecta
perfidia y tu desparpajo,
hielo mi cuello en el tajo
de tu traición circunspecta...
¡Y juro, por la selecta

ciencia de tus artimañas,
 que irá con risas hurafñas
 hacia tu esplín cuando muera,
 mi galante calavera
 a morderte las entrañas!...

(Herrera y Reissig, 1998: 70)

Não caberia aqui estender esse cotejo, uma vez que a discussão que ele abre excede os propósitos desta tese. Mas vale registrar que uma leitura em conjunto dos últimos poemas de Herrera y Reissig poderia encontrar outros espelhamentos e fornecer elementos para uma interpretação dos modos em que se desenvolve essa relação de amor e ódio entre um “eu” e um “tu” que se apresentam como efeitos de um poetizar altamente culto, inteligente e corrosivo. Haveria, ademais, que buscar outros textos de outros autores para integrar o conjunto de Herrera y Reissig a um âmbito mais amplo dos questionamentos e desenganos que marcaram os últimos anos do século XIX e o início do XX⁸¹. Uma tal reunião de textos compatíveis poderia favorecer o estabelecimento de um conjunto de padrões poéticos e culturais para desembaraçar os poemas de Herrera y Reissig ou, mais provavelmente, permitir que sejam lidos em seu embaraço. Ainda assim, parece improvável que algum caminho de investigação possa pretender decifrar as esfinges de “La torre”: o poema se abre estruturalmente, como escrevi, a múltiplas interpretações, realizando um propósito enunciado pelo autor em “Psicología literaria”:

Poesía de humo y gasa, sin contornos, en sublime libertad molecular, que ambula alrededor de emblemas y de ritos, no la traduce sino el silencio, la mano en la frente oscura. Y con todo, aproximadamente.

No haya crítica matemática. No haya única interpretación!

Yo siento a mi manera, lo que cada uno siente a la suya. Hay quien tiene doble vista. Para el ciego siempre es noche. (Herrera y Reissig, 1978: 347)

⁸¹ No Brasil, um dos principais desses autores foi Machado de Assis; experimentemos ler trechos do célebre delírio de Brás Cubas (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881) como se fossem uma descrição de “La torre” de Herrera y Reissig: “Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias, – desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, [...] a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordía a víscera, ora mordía o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedía alguma vez, mas cedía à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, – nada menos que a quimera da felicidade, – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão” (Machado de Assis, 1992: 28).

Que em “La torre” se possam interpretar “eu” e “tu” como o poeta e a música é apenas uma hipótese a conviver com as outras já lançadas. De todo modo, seja tomado ou não como “representante uruguaio” do modernismo hispano-americano, pode-se dizer que Herrera y Reissig escreveu alguns dos cantos do cisne modernista, ao mesmo tempo em que lançou seus ácidos no lago tranquilo da bela música poética. O crítico Rodríguez Monegal escreveu em 1980 que “*la hazaña cumplida por Herrera en los últimos meses de vida [fue] destruir desde dentro el sistema que había impuesto Darío. Sus armas no fueron la taquicardia o el exceso de tentaciones conyugales. Fueron la hipérbole, la paradoja, la ironía*” (in Herrera y Reissig, 1998: 1306). O sistema que impusera Darío mandava poetizar-se “*bajo el divino imperio de la música*”; cerca de 1910, com Herrera y Reissig, Lugones (*Lunario sentimental*, 1909) e outros, o império da música começava a ruir, e, principalmente, já não havia tantos poetas que o reconhecessem como divino.

Referências bibliográficas

- ABRAMS, M.H. *The Mirror and the Lamp*. London: Oxford U.P., 1976.
- ADORNO, Theodor W. *In Search of Wagner*. Tr. Rodney Livingstone. London / New York: Verso, 2005.
- ALVAREZ, Mario. *Ensueño y delirio: vida y obra de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1995.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. “Rubén Darío, poeta”, prólogo a *Poesías* de Rubén Darío, ed. de E. Mejía Sánchez. México: FCE, 1952.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II. México: FCE, 1954.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música. Obras completas de Mário de Andrade, vol. VIII*. São Paulo: Martins, 1951.
- BALBÍN, Rafael de. (1961) *Sistema de rítmica castellana*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1968.
- BANVILLE, Théodore de. *Petit Traité de Poésie Française*. Paris: Fasquelle, 1891.
- BARRA, Eduardo de la. *Elementos de métrica castellana*. Santiago de Chile: Cervantes, 1887.
- _____. *El endecasílabo dactílico: crítica de una crítica del crítico Clarín*. Rosario de Santa Fe: J. Ferrazini y Compañía, 1895.
- _____. *Odas de Horacio*. Santiago: Cervantes, 1899.
- _____. *Páginas escogidas*. Sel. e Int. de Raúl Silva Castro. Santiago: Universo, 1952.
- BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris*. Tr. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário / Edusp, 1990.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y declaraciones poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1999.
- BERCEO, Gonzalo de. *Obras completas*. London: Tamesis, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. “Mensaje en honor de Rubén Darío”, in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.
- _____. *Obras completas*, t. II. Barcelona: Emecé, 1989.
- CAMURATI, Mireya. “Un capítulo de versificación modernista: el poema de cláusulas rítmicas”. *Bulletin Hispanique*, tome 76, nn. 3-4, 1974. pp. 286-315.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CAPDEVILA, Arturo. *Rubén Darío, um bardo rey*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- CASAL, Julián del. *Poesías completas*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación / Dirección de Cultura, 1945.
- _____. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

- _____. *Prosas*. T. I. Ed. del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1969.
- CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. 4.ed. Porto: Moré, 1874.
- CHOCANO, José Santos. *Obras poéticas*. Buenos Aires: Maucci; Habana: José Lopez Rodriguez, 1905.
- _____. *Alma América*. Madrid: Victoriano Suárez, 1906
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Edusp, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DARÍO, Rubén. *Azul...* Prólogo de Eduardo de la Barra. Valparaíso: Imp. y Lit. Excelsior, 1888a.
- _____. "Catulo Mendez. Parnasianos i decadentes". *La Libertad Electoral*, Santiago, 7 abr., 1888b, p. 1.
- _____. *Prosas profanas*. 2 ed. Paris: V^{da} de Ch. Bouret, 1901.
- _____. *Tierras solares*. Madrid: Leonardo Williams, 1904.
- _____. *Azul...* Carta-prólogo de Juan Valera. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1905a.
- _____. *Los raros*. 2.ed. Barcelona: Maucci, 1905b.
- _____. *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y Otros poemas*. 2.ed. Madrid: F. Granada y Cía., 1907a.
- _____. *El canto errante*. Madrid: M. Pérez Villavicencio, 1907b.
- _____. *España contemporánea*. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, Imp. de Galo Sáenz, 1926.
- _____. *Obras desconocidas de Rubén Darío*. R. Silva Castro (ed.). Santiago: Universidad de Chile, 1934.
- _____. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Ed. E.K. Mapes. New York: Instituto de las Españas, 1938.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Anaconda, 1948.
- _____. *Opiniones*. Madrid: Mundo Latino, s/d.
- _____. *Poesías completas*. Ed. A. Méndez Plancarte. 11 ed. Madrid: Aguilar, 1968.
- _____. *Páginas escogidas*. 9 ed. Ed. R. Gullón. Madrid: Cátedra, 1993.
- _____. *Poesías*. Ed. facsimilar y con variantes. México, D.F.: FCE, 2004.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio (coord.). *El Modernismo Hispanoamericano: testimonios de una generación*. México, D.F.: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2007.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *La Cautiva / El Matadero*. Buenos Aires: Longseller, 2006.
- EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1973.

- ELLIS, Keith. *Critical Approaches to Rubén Darío*. Toronto: University of Toronto, 1974.
- ESPINA, Eduardo. *Julio Herrera y Reissig: prohibida la entrada a los uruguayos*. Montevideo: Planeta, 2010.
- FIORUSSI, André. *Jóias novas de prata antiga: artifício e versatilidade na poesia de Rubén Darío*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH-USP, São Paulo, 2008.
- _____. Prefácio a DARÍO, R. *Azul...* Trad. Marcelo Barbão. São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2010.
- FREYRE, Ricardo Jaimes. *Leyes de la versificación castellana*. 2 ed. Buenos Aires: Imp. de Coni Hermanos, 1912.
- _____. *Poesías completas*. La Paz: Biblioteca de Autores Bolivianos, 1957.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tr. Mario Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.
- GAVIDIA, Francisco. “Historia de la introducción del verso alejandrino francés en el castellano”. *La Quincena*, San Salvador, año I, t. II, n. 19, 1904, pp. 209-213.
- GHIL, René. *Traité du Verbe*. Avant-dire de Stéphane Mallarmé. Paris: Giraud, 1886.
- GOETHE, J.W. *Obras completas*, t. I. Trad. Rafael Cansinos Asséns. 4.ed. Madrid: Aguilar, 1963.
- _____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. anônima (Lisboa, 1821). São Paulo: Hedra, 2007.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. *Obras poéticas*. Ed. de M. Bandeira. T. I e II. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Exóticas*. Lima: Tip. de El Lucero, 1911.
- _____. *Minúsculas*. Lima: Lib. e Imp. El Luca, 1928.
- _____. *Grafitos*. Paris: Tip. de Louis Bellenand, 1937.
- _____. *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- _____. (c.1918) *Ortometría: apuntes para una rítmica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.
- GRAMMONT, Maurice. *Le vers français: son moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Delagrave, 1947.
- _____. *Petit traité de versification française*. Paris: A. Colin, 1932.
- GROUSSAC, Paul. “Los Raros”; “Prosas profanas”. *Nosotros*, Revista Mensual de Letras, Buenos Aires, Año X, T. XXI, n. 82, feb. 1916, pp. 151-60.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Poesías completas*. 4 ed. México: Porrúa, 1998.
- HAMED, Amir. *Orientales: Uruguay a través de su poesía*. Ed. Actualizada. Montevideo: Hum, 2010.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. 3 ed. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. *A sátira e o engenho*. 2.ed. São Paulo: Ateliê / Editora da Unicamp, 2004.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Tr. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1954.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961.
- HERMOSILLA, Josef Gómez de. *Arte de hablar en prosa y verso*. T.II. Madrid: Imprenta Real, 1826.
- HERRERA, Darío. “Lumineia”. *El Mercurio de América*, jul. y ago. 1899, pp. 10-11.
- HERRERA Y REISSIG, Julio. *Los peregrinos de piedra*. Montevideo: O.M. Bertani, 1910.
- _____. *Los peregrinos de piedra*. 3.ed. Prefacio de R. Blanco-Fombona. Paris: Garnier, 1914. Biblioteca de grandes autores americanos.
- _____. *Las pascuas del tiempo*. Montevideo: O.M. Bertani, 1913.
- _____. *Las lunas de oro*. Montevideo: O.M. Bertani, 1913.
- _____. *Poesías completas y páginas en prosa*. Ed. Roberto Bula Piriz. Madrid: Aguilar, 1961.
- _____. *Poesía completa y prosa selecta*. Prólogo de Idea Vilariño. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____. *Poesía completa y prosas*. Madrid/São Paulo: ALLCA XX / Scipione Cultural, 1998. Colección Archivos.
- _____. *Una infinita colisión compleja (poemas)*. Compilación, prólogo y dossier de R. Echavarren. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010.
- HORACE. *Oeuvres*. Paris: Hachette, s/d.
- HORÁCIO. *Arte poética de Quinto Horácio Flacco*. Trad. Francisco J. Freire (Cândido Lusitano). Lisboa: 1758.
- HUGO, Victor. *Les voix intérieures*. Lausanne: G. Rouillier, 1837.
- _____. “Prefácio de *Cromwell*”. In *Do grotesco e do sublime*. Trad. Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- IGLESIAS, Claudio (org.). *Antología del Decadentismo – perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*. Buenos Aires: Caja Negra, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado – Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tr. Wilma P. Maas e Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC-Rio, 2006.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta (Figures of Wagner)*. Tr. Felicia McCarren. Stanford: Stanford U.P., 1994.
- LAMB, Charles. “A chapter on ears”. In *The Essays of Elia*. London: J.M. Dent & Sons; New York: E.P. Dutton & Co., 1942.
- LA NACIÓN. Buenos Aires, enero a marzo de 1896.
- LAUXAR. *Rubén Darío y José E. Rodó*. Montevideo: Mosca, 1945.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- LETONA, René. "Las colaboraciones de Rubén Darío en la revista salvadoreña 'La Quincena'". *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, 32 (2003), pp. 115-122.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moysés. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- LORENZ, Erika. *Rubén Darío 'bajo el divino imperio de la música'*. Trad. Fidel Coloma González. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1960.
- LUGONES, Leopoldo. *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Moen y Hermano, 1909.
- _____. *Las montañas del oro*. Con un juicio de Rubén Darío. Buenos Aires: Rioplatense, 1919.
- _____. *Antología poética*. Sel. y prólogo de Carlos Obligado. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- _____. *Los crepúsculos del jardín*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- _____. *Prosas*. Buenos Aires: Losada, 1992.
- MACHADO, Manuel. *Impresiones: El Modernismo*. Ed. Rafael Alarcón Sierra. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 18.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- MALABIA, Santiago. *El enigma desvelado. Sentido y descodificación de La Torre de las Esfinges de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Ediciones del C.E.H.U., 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tr. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- _____. *Crise do verso*. Trad. Ana de Alencar. *Inimigo Rumor*, n. 20, 2009, pp. 150-60.
- _____. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle, éditeur, 1922. Bibliothèque-Charpentier.
- _____. *Poésies*. Ed. Lloyd James Austin. Paris: Flammarion, 1989.
- MAPES, Erwin K. *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*. Tr. Fidel Coloma González. Managua: Ediciones de la "Comisión Nacional para la Celebración del Centenario de Nacimiento de Rubén Darío", 1966.
- MARASSO, Arturo. *El verso alejandrino*. Buenos Aires: Coni, 1923.
- _____. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1941.
- MÁRMOL, José. *Armonías (1851)*. Buenos Aires: L.J. Rosso, 1916.
- MARTÍ, José. *Ismaelillo / Versos libres / Versos sencillos*. 12.ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- _____. *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____. *La edad de oro*. Ed. R. Fernández Retamar. México, D.F.: FCE, 1992.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M. "Salvador Rueda y el modernismo". Alicante: Bib. Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Tomo 24, (1958), pp. 41-61.

- MAZZUCHELLI, Aldo. *La mejor de las fieras humanas: vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus, 2010.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto (org.). *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. “La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío”. *Revista de Filología Española*, t. IX, 1922, pp. 1-29.
- _____. “Ritmo y armonía en los versos de Darío”, in *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1973.
- _____. *Métrica española*. 5 ed. Madrid: Guadarrama, 1975.
- NERVO, Amado. *Poesías completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1947.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2000.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Tr. J. Guinzburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- _____. *O caso Wagner / Nietzsche contra Wagner*. Trad. P.C. de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- OLIVARES, J. “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”. *Hispanic Review*, vol. 48, n. 1, 1980, pp. 57-76.
- OJEDA, José. “Ensayo de crítica: Castalia Bárbara, por Ricardo Jaimes Freyre”. *El Mercurio de América*, nov. y dic. 1899, pp. 194-204.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- POE, Edgar Allan. *Poemas. Con un prólogo de Rubén Darío*. Montevideo: C. García Sarandí, 1919.
- _____. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin, 1982..
- RAMA, Ángel. “Prefacio” a *Rubén Darío – Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977a.
- _____. “El sistema literario de la poesía gauchesca”. In RIVERA, Jorge B. (ed.). *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977b.
- _____. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985a.
- _____. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas / Barcelona: Alfadil, 1985b.
- _____. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985c.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en la América Latina*. México, D.F.: FCE, 2003.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1959.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.

- RODÓ, José Enrique. *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1899.
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tr. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.
- RUEDA, Salvador. *El ritmo*. Madrid: Tipografía de los hijos de M.G. Hernández, 1894.
_____. *Poesías completas*. 2. ed. Barcelona: Maucci, 1911.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio. *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Prensas de la U. de Chile, 1935.
- SALINAS, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Península/HCS, 2005.
- SAMAIN, Albert. *Oeuvres de Albert Samain*. Paris: Mercure de France, 1924.
- SANÍN CANO, Baldomero. *El oficio de lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- SHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Trad. M. Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Trad. B. Raposo. Madrid: Akal, 1996.
_____. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- SCHULMAN, Ivan A. (ed.). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.
- SCHURÉ, Eduardo. *Wagner: el genio de la música a través de sus obras*. Tr. Gastón Gómez Lerroux. Buenos Aires: Suma, 1944.
- SHELLEY, Percy B. “Uma defesa da poesia”. In P.B. Shelley e P. Sidney. *Defesas da poesia*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SIDNEY, Phillip. “Defense of Poesy”. In B. Vickers (Ed.). *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- SILVA, José Asunción. *Poesías*. Prólogo de Miguel de Unamuno, notas de B. Sanín Cano. Paris: Louis-Michaud, 1923.
_____. *El libro de versos*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946.
_____. *Obra completa*. Ed. crítica coord. por Héctor H. Orjuela. 2.ed. México D.F.; Madrid: ALLCA XX, 1996.
- SOUZA CRESPO, Mauricio. *Lugares comunes del modernismo: aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*. La Paz: Plural, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Tr. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SUZUKI, Márcio. “Sobre música e ironia”. *Doispontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 4, n. 1, pp. 175-200, abr. 2007.
- TABLADA, José Juan. *El florilegio*. 2.ed. Paris: Librería de la Vda de Ch. de Bouret, 1904.
- TAMAYO, Franz. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

- TORRES-RIOSECO, Arturo. "Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva". *Hispanic Review*, vol. XVIII, n. 4, October 1950.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Piezas sobre arte*. Tr. José Luis Arantegui. Madrid: Visor, 1999.
- VARGAS VILA, José María. *Rubén Darío*. Barcelona: Ramón Sopena, 1921.
- VERLAINE, Paul. *Sagesse*. Paris: Societé Général de Librairie Catholique, 1881.
- _____. *Jadis et Naguère*. Paris: Léon Vanier, 1884.
- WAGNER, Richard. *Opera and Drama*. Tr. William Ashton Ellis. In *Richard Wagner's Prose Works*, vol. 2. London: K. Paul, Trench, Trübner, 1893.
- _____. *La poesía y la música en el drama del futuro*. Trad. Ilse T.M. de Brugger. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- _____. *Beethoven*. Tr. Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WINCKELMAN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- WORDSWORTH, William & COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical Ballads and Other Poems*. Hertfordshire: Wordsworth, 2003.